KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT
FÜR BILDENDE KUNST

REDAKTION:
KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXXI

VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN
1932

C
4821 7

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

INHALTSVERZEICHNIS

DES EINUNDDREISSIGSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER 1932

AUFSÄTZE

Seite

Arnot: Klischee Braque 246
Auktionsberichte 60, 62, 109, 110, 149, 152 192, 230, 267, 391, 392, 431
Barthel, Gustav: Johan Thorn Prikker 192
Bataille, Marie-Louise: „Manet—manebit“ 236
Behrendt, Walter Curt: „Sonne, Luft und Haus für Alle“. 262
Berliner Chronik 48, 110, 146, 187, 226, 256
Biebrach, Kurt: Bühne und Film . . 451
Born, Wolfgang: Die Kunst im Lebensraum des neuen Rußland . . . 330
Capek, Karl: Der Gärtner 377
Cohen, Walter: Theo Champion . . 54
Dangers, Robert: Die Wilhelm Busch-Jubiläumsausstellung in Hannover . 222
Degas: Briefe 130
Eckhardt Ferdinand: Walter Gramatté 279
Eckstein, Hans: Künstlernot und Kunstpflege in München 56
— Vorentwurf zu einem neuen Kunstausstellungsbau in München . . . 306
— Menzel in München 385
Eisenstadt, Mussia: Kunstbrigaden der Sowjets 14
— Die neue Schlichtheit im Kunsthandel 60
— Kunstversteigerungen 62, 431
— Bericht über den Prozeß Wacker . 166
— Ein Museum der kunstgewerblichen Typen 310
— Kunstmarkt nicht ohne Terror . 392
— Wertsteigerung 456
Eisner, Bruno: Slevogt der Musiker . 408
Fried, K.: Edwin Scharffs Krieger-Ehrenmal für Neu-Ulm 345
Friedländer, Max J.: Von der Arbeitsweise der alten Meister 193
— Über die Darstellung der Bewegung 313
Frisch, Efraim: „Irrational —“ . . . 80
Glaser, Curt: Für die Kunst! . . . 101
Göpel, Erhard: Die großen und die kleinen Werte des Graphikmarktes 230
— Sammler, Händler und der Markt 267
— Zweiggalerien, nicht Monstermuseen! 345

Seite

Göpel, Erhard: Die Entwicklung des Graphikmarktes 471
Gramatté, Walter: Ein Brief . . . 280
Grosz, Gge.: Briefe aus Amerika 273, 317, 433
Hauptmann, Gerhart: Gruß für Max Liebermann 233
Heine, Thomas Theodor: Wilhelm Busch 125
Heise, C. G., Neue dänische Malerei 465
Jänig, K. W.: Eine unbekannte Elbtallandschaft v. Casp. David Friedrich 366
Jedlicka, Gotthard: Zu Manets hundertstem Geburtstag 22
— Der Tod Modiglianis 210
— Der Basler Museumsbau 302
— Pierre Bonnard 444
Kessel, Martin: Berlin und die Berliner 136
Kracauer, S.: Tonfilm von heute . . 37
Lamm, Albert: Erwiderung an Hans Meid 96
— Wege und Irrwege unserer Kunsterziehung. Antwort an Richard Riemerschmid 225
Liebermann, Max: Justi und seine Sachverständigenkommission . . 65
— Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst 119
Manets Kritiker 106
Mann, Claus: Richard Hallgarten . . 371
Meid, Hans: Sind Kunsthochschulen überflüssig 30
Neumeyer, Alfred: Die Grenzen der Illusion 108
Orlik, Emil: Josef Grünberg . . . 251
Ott, Konrad: Erinnerungen an die Erwerbung des Mannheimer Manetbildes „Die Erschießung Kaiser Maximilians“ 105
Peters, Hans: Die Lübecker Werkgruppe 463
Posse, Hans: Die neue Galerie des neunzehnt. Jahrhunderts in Dresden 355
Post, Hermann: Neues aus Amerika 52 150, 229, 266
Protest deutscher Künstler, Ein . . 47
Purrmann, Hans: Slevogts Fresko in Ludwigshafen 411

Seite

Révész-Alexander, M.: W. M. Dudoks neues Rathaus in Hilversum . . 143
Riemerschmid, Richard: Wege und Irrwege unserer Kunsterziehung . . 224
Ring, Grete: Der Fall Wacker . . 153
— Die Pariser Picasso-Ausstellung . 286
Rosenberg, Jakob: Die Ausstellungen der Nationen in London 6
— Hundert seltene Holländer . . . 302
Scheffler, Karl: Altamerikanische Kunst 26
— Berliner Chronik 48, 110, 146, 187 226, 256, 466
— Nationale Kunst 72
— Goetheausstellungen . . . 112, 147
— van Gogh als Grenzstein . . . 113
— Georg Dehio 144
— Epilog zum Prozeß Wacker . . 178
— Die Berliner Kunsthochschule . . 187
— Der Schmuck als Kunstwerk . . 190
— Unsere Möbel 200
— Ulrich Hübner 220
— Zum 85. Geburtstag Max Liebermanns 233
— Das Reichsehrenmal 256
— Präsidentenwechsel in der Akademie 258
— Zum Ankauf des van Gogh . . 309
— Landschaftsmalerei 342

Seite

Scheffler, Karl: Max Slevogt . . . 353
— Schluß mit der Kunstdemagogie . 381
— Parteizensur 386
— Berliner Ausstellungen 387
— Slevogts Lebensweise 393
— Emil Orlik 414
— Berliner Herbstausstellungen . . 418
— Picasso und kein Ende 422
— Gerhard Marcks 462
— Kulturabbau 468
— „Der Garten Daubignys“ . . . 467
Schmidt, F. Heinrich: Islamische Kunst aus Berliner Privatbesitz 216
Seewald, R.: Über die Möglichkeit der religiösen Malerei in unseren Tagen 88
Szecsi, Ladislas: Marc Chagall . . . 324
Waldmann, Emil: Technik und Schönheit 43
— Moskauer Ästhetik 182
— Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam 296
— Giorgiones „Sturm“ von Italien erworben 340
Wehlte, Kurt: Röntgenuntersuchungen im Wackerprozeß 175
Wertheimer, Anna: Werkbundausstellung „Wohnbedarf“ Stuttgart . . . 307

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

Behrendt, Walter Curt: „Sonne, Luft und Haus für Alle“ 262
Cohen, Walter: Ausstellung in Düsseldorf 54
Dangers, Robert: Die Wilhelm Busch-Jubiläumsausstellung in Hannover . 222
Eckstein, Hans: Menzelausstellung in München 385
Post, Hermann: Berichte aus Amerika 52 150, 229, 266
Ring, Grete: Die Pariser Picasso-Ausstellung 286
Rosenberg, Jakob: Die Ausstellungen der Nationen in London 6, 52
— „Hundert seltene Holländer“ . . 302
Scheffler, Karl: Berl. Ausstellungen 48, 387
— Altamerikanische Kunst in Berlin 26
— Goetheausstellungen 112, 147
— Max Beckmann 146
— Ausstellung der Berliner Kunsthochschule 187
Scheffler, Karl: Der Schmuck als Kunstwerk. Sonderausstellung der Berliner Museen 190
— Möbelausstellung in Berlin . . . 200
— Bildnisausstellung Max Liebermanns 226
— „Volkskunst, Hausfleiß u. Handwerk“ 228
— Sonderveranstaltungen der Berliner Museen 229
— Berliner Secession 260
— Richard Gerstl 262
— Sonderausstellung von Landschaften im Kaiser Friedrich-Museum . . 342
— Berliner Herbstausstellungen . . 418
— Picasso-Ausstellung in Zürich . . 422
— Ernst Barlach, Werner Scholz . . 466
Schmidt, F. Heinrich: Islamische Kunst aus Privatbesitz 216
Waldmann, Emil: Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam 296
Wertheimer, Anna: Werkbundausstellung „Wohnbedarf“ Stuttgart . . 307

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Eisenstadt, Mussia 428
Göpel, E. u. W. 134
Kusenberg 352
Scharf 63
Scheffler, Karl 64, 312, 348, 389, 391, 424, 470
Waldmann, Emil 426

ABBILDUNGEN

Seite

Abel, Adolf: Vorentwurf zu einem neuen Kunstausstellungsbau in München 305
Altamerikanische Kunst. Sechs Abbildungen . . . . . 27—33, 50
Altdorfer, Albrecht: Voralpenlandschaft 321
Antiker Schmuck. Sechs Abbildungen 159—163, 174

Barlach, E.: Drei Plastiken . . 441—443
Bartning, Otto: Ausbauhaus . . . 263
Beckmann, Max: Ilonka 115
— Eisläufer 117
Blechen, Carl: Gewitterlandschaft . 365
Bologna, Giov. da: Flußgott . . . 207
Bonnard, P.: Drei Bilder . . 445—449
Bray, Salomon de: Landschaft . . . 303
Breughel, d. Ält., Jan: Stürmische See 319
Buchdeckel 384
Busch, Wilhelm: Eine Buchseite . . 129
— Holzschnitt 142
— Eichengruppe: 223
Buytewech d. J.: Bäuerin mit Herde 303

Čapek, Josef: Zwei Vignetten . 377, 380
Cézanne, Paul: Stilleben 15
— Tal in der Provence 267
— Bildnis seiner Frau 424
Chagall, Marc: Viehhändler 316
— Hochzeit 322
— Junges Mädchen am Fenster . . 323
— Zwei Selbstporträts . . . 324, 327
— Illustration „Die Frösche, die einen König verlangten“ 329
Champion, Th.: Die Post 54
— Der Weg zum Strand 55
Chassériau, Th.: Bildniszeichnung . 293
Chinesische Malereien. Zwei Abbildungen 167, 170
Chodowiecki, Daniel: Drei Damen bei der Lampe 138
Christophorus. Holzskulptur 205
Corinth, Lovis: Stilleben 149
— Meeresbrandung 368
Cornelisz, Albert: Der heilige Michael 197
Corot, Camille: Meditation 257
Cranach d. J., L.: Prinzessin Elisabeth von Sachsen 382
Crodel, Charles: Kinder und Weihnachtsbaum. 418

Degas, Edgar: Die Ballettprobe . . 13
— Zwei Photographien 130, 133
Degener, Artur: Flache Landschaft . 423

Seite

Dressler, A. W.: Aufblickende . . 253
— Akt im Hemd 421
Dudok, W. M.: Rathaus in Hilversum. Zwei Abbildungen 143, 145
Dughet, Gaspard: Römische Gebirgslandschaft 337
Dürer, Albrecht: Bildniszeichnung eines jungen Mädchens 73
— Christus im Tempel 195
— Bildniszeichnung seiner Frau Agnes 235

Fiedler, Herbert: Mädchen am Fenster 255
Filme. Vier Abbildungen . 39, 41, 59
Fontana, Annibale: Tintenfaß . . . 437
Friedrich, Caspar David: Blick auf Schneegruben und Reifträger . . 123
— Elblandschaft und Studie . . . 367
Füßli, Joh. Heinrich: Verrücktes Kätchen 124

Gesinus, Bob: Haus an der Ecke . . 420
Giersing, H.: Stilleben 465
Giorgione: Der Sturm 340
Gogh, Vincent van: Der Garten von Daubigny 67
— Die Verliebten 113
— Röntgenaufnahmen seiner Bilder 177, 179
Gramatté, Walter: Barcelona . . . 279
— Keckes Mädchen 281
— Selbstbildnis 281
— „Vava“ 283
Großmann, Rudolf: Atelier und Garten Th Th. Heines 96
— Bildniszeichnung Dr. Goebbels . 99
— Die Familie Purrmann 100
— Bernard v. Brentano 427
Günther, Franz Ignaz: Der heilige Augustin 275
— Der heilige Norbert 277

Hallgarten, Richard: Radierung . . 371
Hübner, Ulrich: Selbstbildnis . . . 221
— Priwallbrücke 419

Islamische Kunstwerke. Drei Abbildungen 217, 219, 227

Kätelhön, Herm.: Bildnisradierung Paul Baum 261
Kaufhaus in Rotterdam 95
Knobelsdorff, G. W. von: Im Park von Rheinsberg 339

Seite

Kolbe, Georg: Entwurf für ein Heine-Denkmal in Düsseldorf 295
Kölner Kunstgewerbemuseum. Ausstellungsraum 311
Krodel d. Ält., Matthias: Bildnis eines Goldschmieds 79

Leibl, Wilhelm: Kopf eines Bauernjungen 81
— Knabenkopf 150
Leinberger, Hans: Kreuzabnahme . . 315
Levy, Rudolf: Pfirsiche 416
Liebermann, Max: Wannseegarten . 149
— Die Eltern des Künstlers . . . 199
— Bildnis Dr. Sauerbruch 201
— Bildniszeichnung 203
— Bildnis Baron von Berger . . . 370
— Ministerpräsident Otto Braun . . 417
Liebermann mit seiner Gattin. Photographie 312

Mahlau, A.: Zwei Bilder. . . . 450 u. 456
Manet, Edouard: Argenteuil . . . 9
— Bildnis Cabaner. 21
— Im Café 23
— Schiffe am Ufer 236
— Berthe Morizot mit dem Fächer . 237
— Bildnis des Komponisten Chabrier 239
— Line Champineanu 241
— Arcachon 243
Marcks, G.: Sechs Plastiken und Zeichnungen . . . . . 451—462
Mebes, Paul und Paul Emmerich: Ausbauhaus 263
Meister von Moulins: Der heilige Victor mit einem Stifter 5
Menzel, Adolf: Das Brandenburger Tor in Potsdam 85
— Vignette 87
— Selbstbildnis mit Palette . . . 385
Mexikanische Tanzfigur 33
Modigliani, Amadeo: Der gestreifte Sweater 209
— Junges Mädchen 211
Modigliani, Photographie 215
Munch, Edvard: Spielsaal in Monte Carlo 422

Negerplastiken. Zwei Abbildungen 155, 157

Orlik, Emil: Bildnisradierung Josef Grünberg 251
— Bildnis Georg Kaiser 435

Peruanische Kunstwerke. Drei Abbildungen 29, 31

Seite

Picasso, Pablo: Illustration zu Ovids „Metamorphosen“ 189
— Die Frau mit dem Fächer . . . 287
— Die Verliebten 289
— Stilleben mit Weinflasche . . . 291
Pissarro, Camillo: Eragny 250
Poel, Egbert van den: Delft . . . 152
Purrmann, Hans: Landschaft aus Schlesien 247
— Wandmalerei für den Kreisratssaal in Speyer 425

Raffael: Madonna mit dem bartlosen Josef 185
Rayski, Ferdinand von: Bildnis eines alten Mannes 359
— Die Dresdner Malerin Judeich als Kind 361
Reichlich, Marx: Dornenkrönung . . 77
Rembrandt: Bildnis eines polnischen Edelmannes 185
— Christus und die Samariterin am Brunnen 297
— David bringt Saul das Haupt des Goliath 299
— Bildnis Ariaentje Hollaer . . . 300
— Studie zu „Staalmeesters“ . . . 301
— Landschaft mit Brücke 333
Renoir, Auguste: Die Tänzerin . . 11
Riemenschneider, Tilman: Kopf eines Johannes 75
Rohden, Martin: Landschaftszeichnung 36
Röntgenaufnahmen von van Gogh-Bildern 177, 179
Rößner, Georg Walter: Die Mole von Warnemünde 423
Rotterdam, Ein neues Kaufhaus in . 95
Rubens, Peter Paul: Landschaft . . 355
— Madonna mit Kind 431
Rude, O.: Interieur 464
Ruisdael, Jacob van: Blick auf Haarlem 338
Runge, Philipp Otto: Bildnis . . . 60

Schadow, Joh. Gottfried: Bildnisbüste Fr. Nicolai 83
— Mädchenkopf 119
— Büste Johann August von Beyer 121
Scharff, Edwin: Kriegsehrenmal in Neu-Ulm. Zwei Abbildungen 347, 349
Scharoun, Hans: Äußeres und Inneres eines Ausbauhauses 264
Schmidt-Rottluff, Karl: Ananas . . 285
Schmuck, Antiker. Sechs Abbildungen 159—163, 174
Schongauer, Martin: Madonna mit dem Apfel 135

Seite

Seewald, Richard: Wandbild aus der Kirche in Norderney 89
Seghers, Hercules: Holländische Flachlandschaft mit dem Städtchen Rhenen 331
Sintenis, Renée: Bildnisbüste André Gide 284
Slevogt, Max: Selbstbildnis 354
— Getreidehafen in Assuan . . . 369
— Zeichnungen aus Briefen. 31 Abbildungen . . . . . 393—413
— Farbenskizze zu einem Wandbild 415
— Wandbilder . . . . . 438 u. 439
Slevogt, Drei Photographien 395, 414, 430
Söndergaard, J.: Marine 467

Technische Bauten. Zwei Abbild. 43, 45
Teniers, David d. J.: Die Puffspieler 152
Thoma, Hans: Brustbild eines älteren Mannes 150
— Bildnis eines Mannes mit Hut und Brille 389
Thorn Prikker, J.: Glasfenster . . 191

Seite

Tietz, Ferdinand: Kopf einer Athena 3
Tonfilme. Vier Abbildungen . 39, 41, 59
Toulouse-Lautrec, Henri: Im Zirkus . 141
— Rothaarige Frau 259
Trübner, Wilhelm: Dame mit blauem Hut 363

Ury, Lesser: Selbstbildnis 424

Velasquez: Papst Innozenz X. . . 183
Vogelstein, Karl Chr. von: Bildniszeichnung Goethes 93

Waldmüller, Ferdinand: Damenbildnis 357
Walther, Karl: Blick auf die Seine . 426
— Bildnis Woldemar Sacks . . . 429
Watteau, Antoine: Studienblatt . . 7

Zeller, Magnus: Selbstbildnis mit Tochter 103

SACH- UND NAMENVERZEICHNIS

Abel, Alfred 306
Akademie der Künste in Berlin . 28, 119, 147, 258
Akademien, Staatliche 30, 96, 101
Alazard, Jean 427
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler 426
Altamerikanische Kunst 26
Amerika, Berichte und Briefe aus 52, 150, 229, 266, 273, 316, 433
Amersdorffer, Heinrich 426
Amsterdam, Rembrandt-Ausstellung 271, 296
Anbauhäuser 262
Arbeitsweise der Alten Meister, Von der 193
Architekturausstellung in New York . 150
Attische Kultstätten 348
Auktionswesen, Französisches . . . 267
Ausstellungshaus für Berlin . . . 49, 104

Barlach, E. 466
Basler Museumsbau, Der 302
Bauhauses, Das Ende des 386
Baum, Paul 260
Beckmann, Max 146
Belgische Kunst in London 6
Berlin, Ausstellungen in . 28, 48, 119, 146, 187, 190, 200, 216, 256, 266, 302, 309, 342, 387, 418
Berlin, Ausstellungsgebäude für . 49, 104
Berlin und die Berliner 136

Berliner Auktionen 60, 62, 110, 149, 152, 392, 431
Berliner Chronik 48, 110, 146, 187, 226, 256
Berliner Kunsthochschule 187
Berliner Museen 28, 49, 65, 190, 216, 229, 342
Berliner Secession 260, 387, 418
„Bild und Studie“ 49
Bodmer, Heinrich 63
Bonnard, G. 444
Bonatz, Paul 304
Börger, Hans 424
Bosselt, Rudolf 387
Briefe aus Amerika 273, 317
Briefe von Degas 130
Brylow 18
Bühne und Film 451
Büning, W. 49
Busch, Wilhelm 125, 222

Čapek, Karl 470
Carrà, Carlo 390
Chagall, Marc 324
Champion, Theo 54
Chroniknotizen 48, 110, 146, 187, 226, 256

Dale, Maud 53
Dänische Malerei, Neue 465
Daubigny, Der Garten 467
Degas, Briefe 130

Seite

Dehio, Georg 64, 144
Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts 350
Deutsche Kunstausstellung in Oslo 47, 101
Deutsche Volkskunst und Handwerksarbeit 228
Doré, Gustav 110, 112
Dresden 230
Dresden, Die neue Galerie des 19. Jahrhunderts 355
Dudok, W. M. 143
Düsseldorf 54

Eckhardt, Ferdinand 381
Ehrenmal für die im Kriege Gefallenen 51, 256, 345

Fachadreßbuch des Altkunsthandels . 148
Faschismus und moderne Kunst . . 390
Fiedler, Herbert 420
Film, Bühne und 451
Fischer, Theodor 351
Frankfurt a. M. 149, 230
Französische Kunst in London . . 6
Friedrich, Caspar David 366
Frischmann, M. 388

Gantner, Joseph 350
Gärtners, Das Jahr des 377
Gehrig, Oskar 350
Gerstl, Richard 262
Geschichte der deutschen Kunst . . 64
Giorgiones „Sturm“ 340
Glaser, Curt 471
Goetheausstellungen 112, 147
Goethefeier in Amerika 230
Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst 119
Gogh, Vincent van 113, 153, 166, 175, 178, 309
Gramatté, Walter 279
Graphikmarkt 230, 471
Griechische Plastik 424
Große Berliner Kunstausstellung . . 387
Großmann, Rudolf 111
Grünberg, Josef 251

Hallgarten, Richard 371
Hamburg, Ausstellung in 266
Hannover, Wilhelm Busch-Ausstellung 222
Hege, Walter 348
Heine, Thomas Theodor 111
Herrmann, Wolfgang 350
Hilversum, Neues Rathaus in . . . 143
Hochschulunterricht 187, 224
„Hoffmanns Erzählungen“ im Großen Schauspielhaus 108

Seite

Holländische Malerei 6, 302
Holländische Kunstsammlungen . . 271
Hosemann, Theodor 388
Hübner, Ulrich 220

Internationales Adreßbuch des Altkunst- und Antiquitätenhandels . 149
„Irrational“ 80
Islamische Kunst 216
Italienische Kunst . . . 6, 229, 340, 390

Juccakulturen 229
Justi, Ludwig 47, 65, 467

Kallmann, Hans Jürgen 388
Kardorff, Ina von 468
Karlinger, Hans 351
Kersting, Georg Friedrich 350
Klischee Braque 246
Kohlhoff, Wilhelm 388
Köln, Museum der kunstgewerblichen Typen 310
Kopf, Maxim 388
Kronprinzenpalais 48, 146
Kubin, Alfred 352
Kulturabbau 468
„Kunst-Brigaden“ der Sowjets . . . 14
Kunstdemagogie 381
Kunsterziehung, Wege und Irrwege unserer 224
Kunstgeschichte, Revision der . . 350
Kunstgesinnung und Kunsterziehung 351
Kunstgewerbemuseum in Köln . . 310
Kunsthandel, Die neue Schlichtheit im 60
Kunsthaus. Ein neues 49, 104
Kunsthochschule, Die Berliner . . . 187
Kunsthochschulen, Existenzberechtigung der 30, 96
Künstler-Lexikon, Allgemeines . . 426
Künstler-Nachwuchs 246
Künstlerprotest 47, 101
Kunstmarkt, nicht ohne Terror . . 392
Kunstpflege, Staatliche 30, 56, 65, 96, 101
Kunstschule und Schulkunst 51
Kupferstichkabinett, Berliner . . . 49

Lamm, Albert 30, 96, 101
Landeskunstkommission 65
Landschaftsmalerei 342
Leinberger, Hans 344
Leipzig 109, 149, 391
Leonardo 60
Leutzes Washingtonbild 53
Levy, Rudolf 420
Lexikon der bildenden Künstler, Allgemeines 426

Seite

Liebermann, Max 76, 119, 226, 233, 258
Liebermanns Graphik 309
London 6, 52, 271
Lübecker Werkgruppe 463

Malerei, Die Möglichkeit der religiösen – in unseren Tagen 88
Manchester, Museen in 345
Manet, Edouard 22, 105, 306
Manets Kritiker 106
„Manet-manebit“ 236
Mannheimer Manet-Bild 105
Marcks, Gerhard 420, 462
Martin, Günther 351
Matisse, Henri 53
Meid, Hans 49, 96
Meier-Graefe, Julius 52
Meisterwerk und Mittelmaß . . . 49
Mendelsohn, Erich 208, 391
Menzel in München 385
Mexikanische Maler 52
Möbel-Ausstellungen in Berlin .200, 387
Modigliani, Amadeo 210
Mosaik nach Leonardos Abendmahl . 387
Moskauer Ästhetik 182
München, neuer Kunstausstellungsbau 306, 385
München, Künstlernot und Kunstpflege in 56
Museum der kunstgewerblichen Typen 310

Nationale Kunst 72
Nationalgalerie in Berlin . . . 65, 146
„Neues Haus, neue Welt“ 208
New York . .52, 150, 229, 266, 273, 316

Orientmalerei, Französische 427
Orlik, Emil 414
Oslo, Deutsche Kunstausstellung in 47, 101

Pankok, Bernhard 206
Paris 192, 286, 294
Pariser Kunstmarkt 267
Parker, K. T. 428
Partei-Zensur 386
Pechstein, Max 50
Persische Baukunst 388
Picasso, Pablo 187, 256
Picasso-Ausstellungen 286, 422
Poelzig, Hans 258
Pope, Arthur Upham 388
Porzellan der europäischen Manufakturen 351
Präsidentenwechsel in der Akademie 258
Preußischen Kunstakademien, Die Zerstörung der 32

Seite

Protest deutscher Künstler . . 47, 101
Puhl-Wagner-Heinersdorff 387

Reichsehrenmal 256
Reinhardt, Max 108
Religiöse Malerei in unseren Tagen . 88
Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam 271, 296
Riemerschmid, Richard 225
Röntgenuntersuchungen im Wacker-Prozeß 175
Rößner, Georg Walter 420
Rußland, die Kunst im neuen . 14, 330

Saarländer Künstler 387
Sammlungen:
v. Bleichert 61
Prinz Friedrich Leopold 61
Dr. E W.-Berlin 62
Ibach-Barmen 62
Wollenberg-Berlin 63, 152
York von Wartenberg . . . 109, 149
Kippenberg 147
Schmitz-Dresden 192, 260
Mssrs. S. et S.-Paris . . 192, 260, 269
Marchioness Curzon 229
Dr. H. Wagner 230
Haviland 268
Raymond Koechlin 269
J. de Bruyn, Amsterdam 271
Chester Beatty 271
Fürst Fürstenberg 391
Friedrich August II. 391
Stinnes-Köln 391
Rud. Tewes 391, 431
Lesser Ury 392, 431
Frenkel 392, 432
G. S. 392
v. Ihne 392
Freiherr v. Stumm 431
P. Ephraim 432
James Simon 432
Basner-Danzig 432
Böhm 432
Schaefer-Ast 352
Scharff, Edwin 345
Schillings, Max von 258
Schmuck als Kunstwerk, Der . . . 190
Schneider, Arthur von 389
Scholz, Werner 468
Schülerarbeiten, Ausstellung von . . 51
Schwichtenberg, Martel 388
Secession, Berliner . . 260, 387, 418
Simon, James 260
Slavona, Marie 48
Slevogt, Max 353, 411
Slevogts Lebensweise 393

	Seite
Slevogt, der Musiker	408
„Sonne, Luft und Haus für Alle“	262
Sowjets, Kunst-Brigaden der	14
Spanische Künstler	187
Staatliche Kunstpflege	30, 96, 101
Stuttgart, Werkbundausstellung	307
Technik und Schönheit	43
Tessenows Modell zum Ehrenmal	51
Theaterillusion	108
Thoma, Hans	389
Thorn Prikker, Johan	192
Tietze, Hans	312
Tonfilm von heute	37
Toulouse-Lautrec, Henri de	53
Ulm, Krieger-Ehrenmal für	345
Ury, Lesser	48
„Volkskunst, Hausfleiß und Handwerk“	228
Wacker, Otto	153, 166, 175, 178
Waldmann, Emil	53, 348
Walther, Karl	420
Watteaus Zeichnungen	428
Werkbund	307, 422
Wertsteigerung	456
Wien	312
With, Karl	310
Wochenendhäuser	262
Zeller, Magnus	112
Zürich, Ausstellung in	422

Das neue Format

Mit diesem Doppelheft (Januar-Februar*) tritt die Zeitschrift ihren Lesern und Freunden in neuer Gestalt entgegen.

Es könnten dafür gewichtige äußere Gründe angeführt werden. Die Verhältnisse des öffentlichen Lebens haben sich so gestaltet, daß die Herausgabe einer im wesentlichen fachlich eingestellten, mit einem reichen Abbildungsmaterial arbeitenden und darum auf ein großes Format angewiesenen Kunstzeitschrift jetzt weniger ein Bedürfnis zu sein scheint als eine wohlfeilere und beweglichere Zeitschrift.

Dennoch sind äußere Gründe allein nicht entscheidend für die Umwandlung. Den Ausschlag gibt, daß die Lage der Kunst und der Künstler eine andere Art der Vertretung fordert wie bisher.

Die Zeitschrift ist einst gegründet worden, um für eine heftig umstrittene Kunst zu werben, die, wie sich in der Folge herausgestellt hat, den Ewigkeitszug hat. Diese Kunst konnte nicht nur durch das Wort, sie mußte auch mit Hilfe von Abbildungen propagiert werden; denn es galt Talente, Persönlichkeiten und hervorragende Werke vorzustellen. Es handelte sich damals um eine fest in sich abgeschlossene Kunst und um ein gesellschaftlich organisiertes Kunstleben. In den Museen herrschte leidenschaftliche Bewegung, es gab passionierte Sammler und gute Privatsammlungen, die Ausstellungen waren Ereignisse und eine Elite von Museumsleitern und Schriftstellern stand bereit, um dieser neuen, aber gleich auch klassischen Kunst Vermittlerdienste zu leisten.

Inzwischen hat sich alles gewandelt. Die Lage der Künstler ist ganz anders als in den Jahrzehnten des bürgerlichen Hochkapitalismus; sie wird gewaltsam nun mitbestimmt vom sozialisierenden Geiste der Zeit. Wirtschaftlich ist die Lage fast verzweifelt. Der Kunsthandel hat es schwer, die Privatsammler verschwinden, die Museen können kaum noch Neues erwerben, der kunstfreundliche Käufer stirbt aus, Hochschulen werden geschlossen, und der Staat kann für die Künstler Nennenswertes nicht mehr tun. Damit sind neue Probleme aufgetaucht, deren Diskussion ein größere Beweglichkeit fordert, weil sie vom rein Fachlichen vielfach gelöst sind und sich überall mit dem allgemein Geistigen, mit dem Wirtschaftlichen, Sozialen, ja sogar mit dem Politischen berühren. Noch wichtiger ist, daß die Künste heute nicht mehr so fest wie früher in sich selbst, gegeneinander und gegen die Ansprüche, die der Tag erhebt, abgegrenzt sind. Alle Künste, die des Raumes und

*) Ein Doppelheft mußte es werden, weil die Umstellung nicht ohne Zeitverlust vorzunehmen war. In Zukunft werden die Hefte wieder regelmäßig zu Anfang jedes Monats erscheinen.

die der Zeit, drängen über ihre imaginären — und eben darum so wichtigen — Grenzen hinaus, alle neigen zu Grenzüberschreitungen, alle zeigen die Tendenz, in manigfaltigen Formen zu angewandten Künsten zu werden und sich mit geistigen Bestrebungen der Zeit einzulassen, die mit der künstlerischen Formbildung nur mittelbar zu tun haben.

In der Architektur spürt man lebendige Baufreude. Überall in Europa sind seit dem Kriege bemerkenswerte architektonische Gebilde entstanden: Siedelungsbauten, Wohnhauskomplexe, Geschäftshäuser, Industriebauten und dergleichen. Der Städtebau tritt in ein neues Stadium, die Großstadt wandelt sich von Grund auf, sie lockert sich auf und erfüllt mit ihrem Geist das ganze Land. Alle diese Bestrebungen unterliegen der Diktatur des nach dem Kriege erstarkten sozialen Geistes, sie spiegeln einen neuen Willen und sind in diesem Sinne unaufhaltsam. Dennoch sind die vielen neu entstandenen Baugebilde nicht eigentlich schon Zeugen einer Baukunst. Es handelt sich vielmehr um eine sozial angewandte, um eine charaktervolle, bewußt und selbstbewußt sich beschränkende Zweckarchitektur.

Nicht anders ist es im Bereich des Kunstgewerbes. Es herrscht dort die reine, knappe, schmucklose Form, die Grundform ohne Verzierungen, wie sie zu der sachlichen Architektur paßt. Die Industrie verdrängt das Handwerk, es dominiert die komfortable Form, die mehr zur Vernunft als zum Auge spricht, die nicht so sehr bemerkenswert ist durch sinnliche Fülle als vielmehr durch die Moral ihrer Einfachheit. Diese puristische Form ist verwandt mit der Knappheit und Energie der technischen Form eines guten Autos, eines Flugzeuges, eines Ruderbootes usw. Die technische Form ist dem Auge ein Vergnügen; doch bleibt sie der Mode unterworfen. Auch hier, in der Technik sowohl wie im Kunstgewerbe, handelt es sich also um etwas Angewandtes, um die Inanspruchnahme des Künstlerischen für nicht rein künstlerische Zwecke. Und wiederum ist das charakteristisch für den Geist der Zeit, für die Herrschaft der Masse.

Eine ganz neue Art ist mit dem Film entstanden. Er berührt sich einerseits eng mit der Dichtung, mit dem Theater und anderseits — durch Photographie und Inszenierung — ebenso eng mit der bildenden Kunst. Indem der Film das Schau- und Unterhaltungsbedürfnis, auch wohl das Aufklärungsbedürfnis befriedigt, benutzt er nach vielen Seiten das Künstlerische. Doch stellt er selbst eine reine Kunstart nicht dar, er ist nicht fähig, ganz vollgültige Kunstwerke zu schaffen. Auch hier entsteht in merkwürdiger Weise etwas sozial Angewandtes, technisch Bestimmtes, das von charakteristischen Grenzüberschreitungen und Vermischungen lebt.

Die Malerei ist diesen Bestrebungen der Zeit nur scheinbar abgewandt. Viele ihrer Talente wandern schon ab, in die Photographie, die eine ganz

FERDINAND TIETZ (1708—1777), KOPF EINER ATHENA. SANDSTEIN

NEUERWERBUNG DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS NÜRNBERG

neue Bedeutung gewonnen hat, in den Film, der mancherlei Möglichkeiten der Betätigung bietet, in die Reklame usw. Wo die Malerei im Rahmen bleibt, sucht sie doch oft den Rahmen zu sprengen, sie verwandelt sich gern in Dekoration, Ornament, Arabeske, Geometrie, oder sie geht absichtsvoll Verbindungen ein mit dem Literarischen, dem Philosophischen, dem Mathematischen oder dem Weltanschaulichen. Überall will sich das Optische spirituell verwandeln. Dadurch wird auch die Malerei in einer übertragenen Weise zu einer halb angewandten Kunst. Es braucht nur der Name Picasso genannt zu werden. Was er gemacht hat, ist sehr begabt und immer interessant; aber es ist etwas anderes als Malerei.

Was mit diesen Gedanken nur eben angedeutet ist, und was in Zukunft noch oft und an vielen Beispielen weiter auszuführen sein wird, weist auf etwas Schicksalsmäßiges. In einer Zeit, die von den Massen beherrscht wird, kann der Geist der Kunst kaum anders sein. Wenn es aber so ist, wenn alle Künste die Tendenz haben und haben müssen, ineinander zu verfließen, und wenn dieser Zustand zwar nicht eben das denkbar Höchste ist, den Tag aber lebendig bewegt, interessant und vielfältig macht, so kann eine Kunstzeitschrift nicht glauben machen, wir besäßen immer noch eine reine, streng in sich beschlossene Kunst. Eine Zeitschrift, die wirken will, muß sich der veränderten Lage der Dinge anpassen, sie muß versuchen, aus dem neu Gegebenen das Beste zu machen und in der gewandelten Umwelt Talente aller Art aufzufinden. Wie die Künste ihre imaginären Grenzen überschreiten, so muß auch eine Kunstzeitschrift jetzt in gewisser Weise die Beschränkung aufgeben.

Aber es bedarf nicht erst der Versicherung, daß sich das Programm von „Kunst und Künstler“ damit nicht im tieferen Sinne ändert. Nach wie vor glauben wir unerschütterlich an das Absolute in der Kunst; immer gilt unsere höchste Verehrung den großen Talenten, den Meistern und ihren Werken. Es wird stets unsere selbsterwählte Mission bleiben, für diesen Glauben zu werben, auf das Meisterhafte aller Zeiten und Länder hinzuweisen und die mannigfaltigen Hervorbringungen des Zeitgeistes mit den Meisterwerken gewissermaßen zu konfrontieren. Die Menschen sterben, die Verhältnisse ändern sich, die großen Werke der Kunst aber bleiben. Sie sind von langer Lebensdauer, weil die Kunst an sich unsterblich ist. Diese unsterbliche Kunst selbst reicht den Lebenden einen Maßstab dar. Wir haben, mit gebührender Bescheidenheit, drei Jahrzehnte lang versucht, ihn zu benutzen. Wir wollen es, mit nun freier gewordenen Händen, auch weiterhin versuchen.

MEISTER VON MOULINS, DER HL. VICTOR MIT EINEM STIFTER

MUSEUM GLASGOW. AUSGESTELLT IN LONDON

Die Ausstellungen der Nationen in London

von JAKOB ROSENBERG

Die Ausstellung Französischer Kunst (von 1200—1900), die am 4. Januar im Burlington House in London eröffnet wurde und bis zum 5. März dauern wird, ist die fünfte in der Reihe der großen nationalen Ausstellungen. Man begann 1927 mit der flämisch-belgischen Ausstellung (von 1300—1900), 1929 folgte die holländische, 1930 die italienische, 1931 die persische. Diese imponierende Folge — bei der nur die persische als außereuropäische Kunst etwas fremdartig dazwischen liegt — entwickelte sich nicht nach einem systematischen Programm. Sie kam gewissermaßen von selbst ins Rollen und als treibende Kraft wirkte dabei das kulturpolitische Propagandabedürfnis der einzelnen Nationen. So war die Anregung zu der ersten Ausstellung von der „Anglo-Belgian Union" ausgegangen. Der Erfolg der Belgier ermutigte sodann die Holländer zu ihrer Unternehmung. Italien (Mussolini) war nach dem glücklichen Ausgang der beiden ersten Ausstellungen überaus bereit, auch seinerseits auf den Plan zu treten. Und nun hat Frankreich das Seinige getan, um der englischen Öffentlichkeit zu zeigen, welche künstlerischen Leistungen die französische Nation vom Mittelalter bis an die Gegenwart aufzuweisen hat.

Es ist nach alledem interessant zu vergleichen, wie die einzelnen Nationen ihre Aufgabe aufgefaßt und durchgeführt haben.

Die flämisch-belgische Ausstellung war in Anknüpfung an den traditionellen, etwas intimeren Charakter der Winterausstellungen im Burlington House (bei denen gewöhnlich seltene Werke einer bestimmten Schule aus englischem Privatbesitz gezeigt wurden), noch nicht ausschließlich repräsentativ angelegt. Es waren zwar ganz viel Bilder aus den belgischen Museen, aus Brüssel, Brügge, Gent und Antwerpen zu sehen, aber auch sehr viel Seltenes und Problematisches aus belgischem, englischem und amerikanischem Privatbesitz. Ferner wird der Umstand, daß Hulin de Loo, ein besonderer Kenner altniederländischer Bilder, an der Spitze des belgischen Komitees stand, dazu beigetragen haben, daß nicht nur Bekanntes geboten wurde und daß der Fachmann durchaus auf seine Kosten kam.

Die Holländer, unter Führung von Schmidt-Degener, faßten die Aufgabe ziemlich ausschließlich repräsentativ auf. Man sagte sich: Nur das Beste und das in England Populäre erfüllt seinen Zweck. Man räumte kurz entschlossen für die Dauer der Ausstellung die holländischen Museen beinahe aus: die Judenbraut von Rembrandt, die Vermeers aus dem Haag, das Amsterdamer Doppelbildnis von Frans Hals, kurz, vieles vom Schönsten kam herüber, dazu eine große Folge später Rembrandt-Porträts,

ANTOINE WATTEAU, STUDIENBLATT. SCHWARZE, ROTE UND WEISSE KREIDE

SAMMLUNG COMTESSE DE BÉHAZUE, PARIS. AUSGESTELLT IN LONDON

herrlicher Vermeers und Pieter de Hoochs aus amerikanischem und auch aus englischem Besitz. Der über alles Erwarten große Erfolg dieser Ausstellung war nicht zuletzt der klugen, geschmackvollen, jede Überladung vermeidenden Gesamtdisposition zu danken.

An Besuchsziffern hat die italienische Ausstellung die holländische noch geschlagen. Es ist unvergessen, wie Mussolini ein großes Kriegsschiff voll der kostbarsten Bilder von Botticelli, Raffael, Giorgione, Tizian herüberschickte und wie schon das Vorspiel dieser Ausstellung die Neugierde des englischen Publikums aufs heftigste weckte. Es war dann auch unglaublich viel zu sehen, zweifellos zu viel. Das Programm war überspannt, die Durchführung zu wenig gegliedert. Die kostbaren kleinen Trecento- und Quattrocentobilder hingen dichtgedrängt bis zu vier Reihen übereinander. So dankbar man als Kunsthistoriker für das Gebotene sein mußte, der Gesamteindruck der Ausstellung war durch die Überladenheit nicht befriedigend.

Die französische Ausstellungsleitung, bei der der junge Konservator des Louvre M. René Huyghe führend beteiligt war, hatte sich nach allem, was vorausgegangen war, ihren Plan wohl überlegt. Auch für die Franzosen waren kulturpolitische Absichten maßgebend. Sie sagten sich offenbar: Uns fehlen die ganz großen, alles überragenden Meister wie Rembrandt und Tizian, auch so ausgesprochene Lieblinge der Engländer wie Botticelli und Vermeer. Wir können hingegen durch das gleichmäßig hohe Niveau und die führende Stellung unserer Malerei in den letzten zweieinhalb Jahrhunderten wirken. Diese Idee des kontinuierlich hohen Niveaus suchten sie anschaulich zu machen, indem sie angrenzende Epochen des öfteren miteinander vermengten, so zum Beispiel in dem Watteausaal, wo sie den köstlichen kleinen Watteau aus Edinburgh (Fête Vénitienne) zwischen zwei größere Poussins hängten, oder in dem Hauptsaal des neunzehnten Jahrhunderts, wo riesige Historienbilder von Delacroix und Ingres sich mit andersartigen, wesentlich kleineren Gemälden von Manet und Cézanne vertragen mußten.

Neben solcher Betonung der Kontinuität ihrer Malerei haben die Franzosen beim Aufhängen noch ein zweites Prinzip verfolgt, das der dauernden Abwechslung. Sie wollten es vermeiden, daß dem Beschauer zuviel Bilder von einem Meister nacheinander zugemutet werden. Das halten sie offenbar für langweilig. Der Betrachter soll durch den ständigen Wechsel in Atem gehalten und vor Abstumpfung bewahrt bleiben. Aber auch dieses Prinzip hat seine Schattenseiten, indem die Bilder der einzelnen Meister zu weit auseinander gerissen werden, vielfach — wie bei Chardin, Fragonard, Ingres, Corot, Manet, Cézanne — durch drei Säle hindurch.

EDOUARD MANET, ARGENTEUIL

MUSEUM TOURNAI. AUSGESTELLT IN LONDON

Bei der Gesamtdisposition war die wiederum kulturpolitische Überlegung maßgebend, daß das achtzehnte Jahrhundert in London durch die Wallace Collection ausreichend bekannt und denkbar gut vertreten ist, das neunzehnte Jahrhundert hingegen hier noch zu wenig Eingang gefunden habe. Die Franzosen legten darum den Hauptakzent auf die moderne Kunst seit Ingres und widmeten ihr fast die Hälfte des ganzen Ausstellungsraumes, vor allem den großen Oberlichtsaal.

Was aus den einzelnen Epochen Besonderes zu sehen ist, sei wenigstens in Kürze gesagt: Die dem Mittelalter gewidmeten zwei Säle am Anfang enthalten neben unschätzbaren frühen Manuskripten (Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, Beatus Apokalypse, Bibel des Stephan Harding und anderes), hervorragender Elfenbein- und einiger Großplastik den kostbaren Kirchenschatz aus Conques (85 cm hohe goldene Figur der heiligen Fides aus dem zehnten Jahrhundert, Reliquiar Pepins) und sechs von den berühmten Apokalypsetapisserien aus der Kathedrale von Angers (Ende vierzehntes Jahrhundert). Es folgt ein Saal mit den primitiven Gemälden des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, unter denen der Verkündigungsaltar aus Aix en Provence, das Diptychon des Jean Fouquet (linker Flügel mit Stifter aus Berlin, rechter mit der Madonna aus Antwerpen) und der große Marienaltar des Meisters von Moulins die Hauptstücke sind. Vermißt wurde hier das monumentalste Werk der altfranzösischen Malerei, die Pietà aus der Schule von Avignon. Der Louvre hat sich offenbar nicht zu ihrer Hergabe entschließen können, wie er auch sonst Hauptwerke von Poussin, Claude, Watteau, die zur vollwertigen Repräsentation dieser Meister nötig gewesen wären, nicht hinübergesandt hat. Der folgende Raum enthielt neben Porträts der Clouetschule eine Anzahl Bilder der Genremaler Le Nain (darunter ein bisher unbekanntes Werk aus Amsterdamer Besitz) der nächste Claude's und Poussins namentlich aus englischem Privatbesitz. Vom Louvre war nur ein Hauptwerk Poussins: L'inspiration du Poète zu sehen, dieses allerdings von überragender Wirkung. Dem achtzehnten Jahrhundert waren die zwei folgenden Säle gewidmet: Von Watteaus großen Hauptwerken nur der Gilles (Louvre). Das größte nach ihm der gefällige „Tanz" aus dem Besitze des Kaisers (jetzt Hugo Moser, Berlin). Unter den kleineren Watteaus das feinste, die schon erwähnte „Fête Venitienne" aus Edinburgh. Von Chardin, Fragonard, Boucher (die große Pompadour) sehr köstliche Stücke, dabei viel aus Pariser Privatbesitz. Dann ein Saal mit den Klassizisten David, Gérard, Ingres, Prudhon und schließlich vier Säle — darunter der riesige Hauptsaal — mit den Modernen seit Ingres. Hier herausragend die herrlichen Impressionisten der Sammlung Courtauld (Die Loge von Renoir, Manets

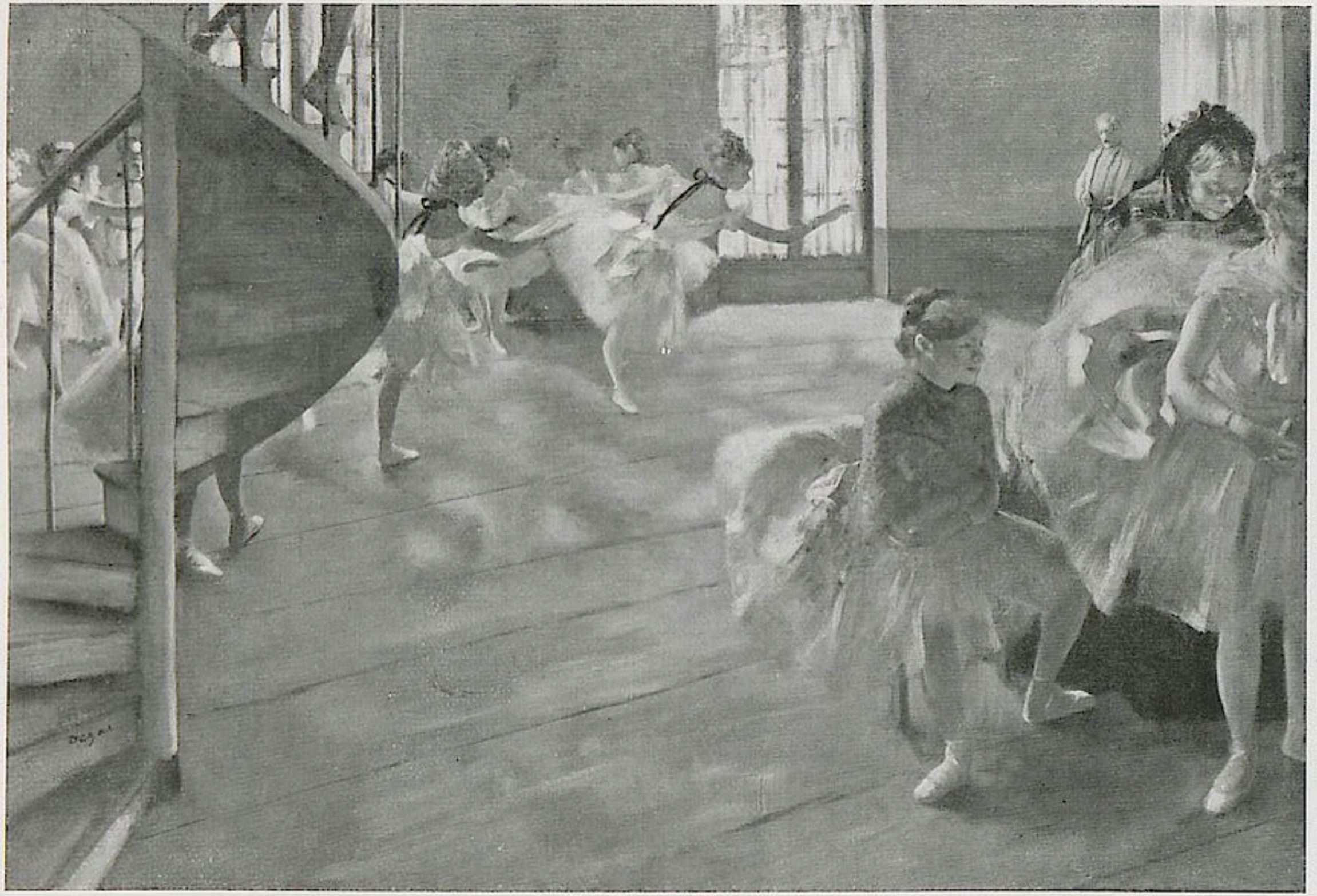
AUGUSTE RENOIR, DIE TÄNZERIN

SAMMLUNG JOSEPH WIDENER, PHILADELPHIA. AUSGESTELLT IN LONDON. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Bar aux Folies Bergère, der Mont St. Victoire Cézannes, das „Nevermore“ Gauguins). Nicht vergessen seien die drei Zimmer mit Zeichnungen, da die Zeichnungen des achtzehnten Jahrhunderts nicht so bald wieder in so erlesener Auswahl sich zusammenfinden werden.

Für den Fall, daß es noch zu weiteren Ausstellungen so großen Stils in London kommen sollte (eine Repräsentation spanischer Kunst steht ebenso noch aus wie eine der deutschen, für die in England jetzt offenbar große Sympathie vorhanden wäre), würden sich aus der Folge der bisherigen Ausstellungen, aus der Art, wie sie gemacht, aus der Wirkung, die sie hinterlassen, einige Erfahrungen sammeln lassen.

Zwischen den beiden Möglichkeiten einer ausschließlich repräsentativen Ausstellung (wie die holländische) und einer mit problematischen Bildern gemischten (die belgische, bei der die strittigen Werke zweiten Ranges doch einen verhältnismäßig breiten Raum einnahmen) ist die erstere vorzuziehen, weil sie ein einheitlich hohes Qualitätsniveau fordert. Fällt die Entscheidung in diesem Sinne, so wird der Durchführung nur voller Erfolg beschieden sein, wenn man sich auch entschließen kann, für die Dauer der Ausstellung das Beste herzugeben. Bei der Disposition sollten kulturpolitische Rücksichten nur insoweit mitsprechen, als sie sich mit einer strengen qualitativen Sichtung vereinen lassen. Wer etwa angenommen hat, daß die Engländer für himmelnde Mädchen von Greuze viel übrig haben, weil in ihrer eigenen Kunst das Sentimentale eine gewisse Rolle spielt, den wird der schwache Anklang derartiger Bilder auf der französischen Ausstellung eines Besseren belehren. Jedes Volk ist eben gegen die Schwächen eines anderen empfindlicher als gegen die eigenen. Die Gefahr des „Zuviel“ ist bei so großen Ausstellungen (wie ja auch bei den großen Museen) größer als die Gefahr des „Zuwenig“. Man scheue sich nicht vor kunsthistorischen Lücken. Sie sind leichter zu ertragen als die Ausfüllung mit mittelmäßigem Kunstgut, das sich bei allen diesen Ausstellungen (die holländische ausgenommen) eingeschlichen hat. Bei der Anordnung ist das wichtigste, daß die Hauptmeister und die Hauptwerke zu dominierender und möglichst konzentrierter Wirkung gelangen. Die dekorativen und alle anderen Gesichtspunkte sollten diese Forderung nicht verwischen, sondern sich ihr anpassen. — Wenn man auf fremde Hilfe (Bilder aus Privatbesitz oder ausländischen Museen) angewiesen ist, so kann man sich gar nicht früh genug dieser Hilfe vergewissern beziehungsweise die Ausstellung vorbereiten. Absagen in letzter Stunde haben den Ausstellern viel Kopfzerbrechen gemacht. Sie bringen die Disposition ins Wanken und müssen nach Kräften vermieden werden.



EDGAR DEGAS, DIE BALLETTPROBE

SAMMLUNG SIR WILLIAM BURRELL, BERWICK-ON-TWEED. AUSGESTELLT IN LONDON. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

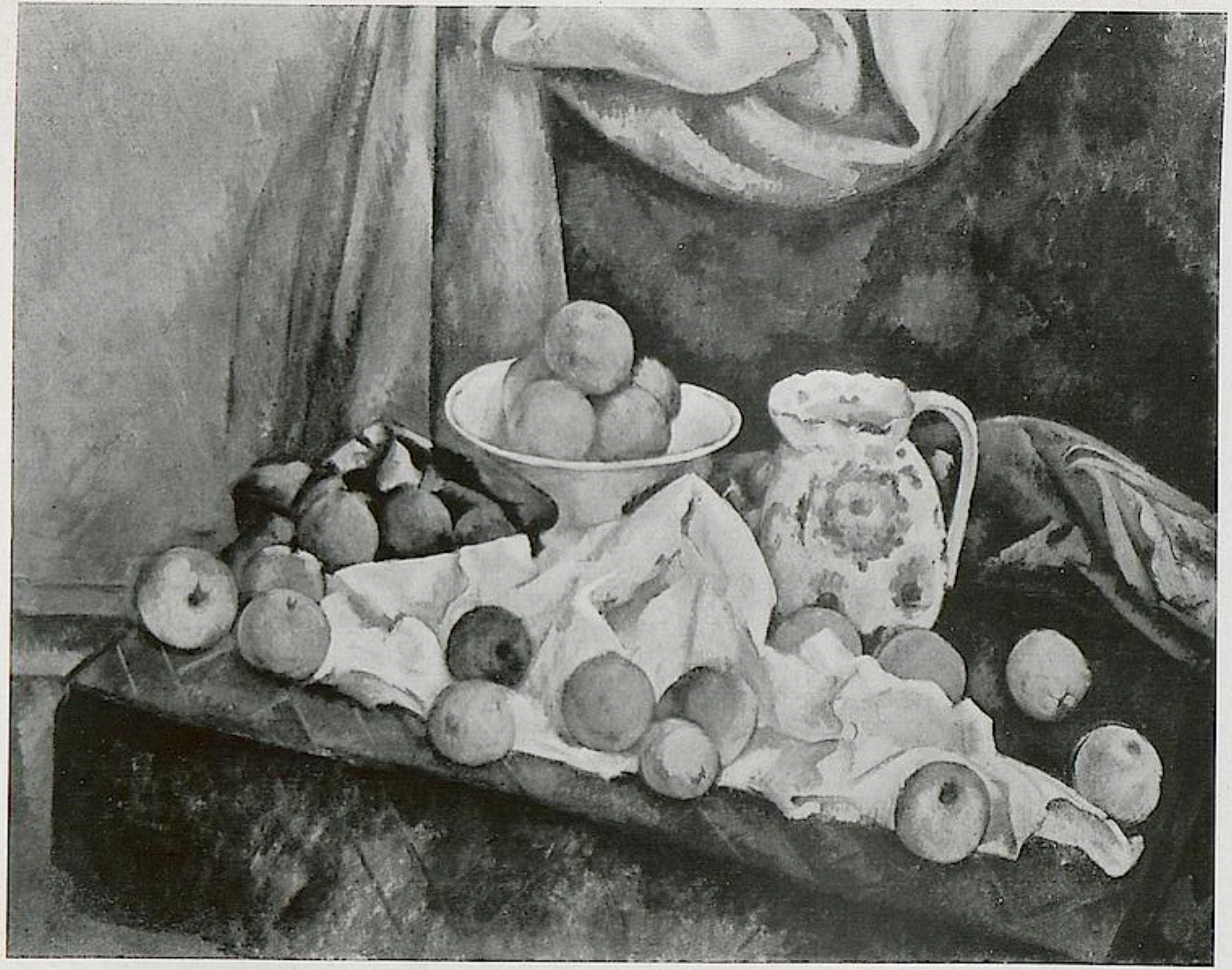
„Kunst-Brigaden“ der Sowjets

von MUSSIA EISENSTADT

Unter den geistigen Exportgütern der Sowjetunion stehen die Erzeugnisse der bildenden Kunst an letzter Stelle. Die vorjährige Gemälde-Ausstellung der Secession war eine peinliche Exhibition steriler Exerzitien; mancher fragte sich, ob die Banalitäten-Schaustellung etwa eine nicht witzlose Persiflage westeuropäischer Gestaltungsimpotenz sein solle. Denn erwartet hatte man ein „Bild“ jener Wandlung aller Daseinsformen, deren ungewöhnliche optische Äußerung russische Filme schon gebracht haben. Etwas von diesem neuen Gemeinschaftsgeist zu gestalten war von den ausstellenden Sowjetmalern nicht versucht worden. So blieb die Frage, ob dem Tafelbilde in der Sowjetunion eine Lebensfunktion gewahrt bleibt, praktisch unerörtert. Sie wird in russischen Kunstzeitschriften meist bejaht, aber mit sehr antiquierten Vorbehalten und Wünschen. Dadurch erhalten kuriose Versuche, die ausbleibende revolutionäre Malerei am laufenden Bande gedrillter Stoßbrigaden zu erzeugen, ihre symptomatische Bedeutung. Dieser Weg — von der Einwirkung auf den einzelnen Künstler bis zu der Instruktion eines Kollektivs — soll hier durch einige Dokumente illustriert werden.

In der beginnenden Kampagne des Fünfjahresplanes versuchten ästhetisierende Propagandisten die Künstler — oft Favoriten der Vorkriegsgenerationen — zu neuen Aufgaben zu ermuntern. In der Weise etwa: der Maler Kontschalowski („seine Lehrer sind: Surikow, Rembrandt, Velasquez, Veronese, Griechen, Japaner, Cézanne, Matisse, Picasso“) wird in einem vor zwei Jahren erschienenen Aufsatz der „Iskusstwo“ ermahnt, die Darstellung der „vom Leben übersättigten, hysterischen, degenerierten bourgeoisen Intelligenz“ (Porträt einer Dame im Harlekinskostüm) zugunsten einer neuen Menschenauffassung aufzugeben, die sich bereits ankündige in dem Bild von 1927 „Mädchen im blauen Kopftuch“, welches „ernst, freudig, interessiert“ dreinschaue. „Wir haben jetzt viele solche Mädchen!“ Auch findet der Rezensent es lobenswert, daß der Maler ein „Bad der roten Kavallerie“ dargestellt hat, doch ging er dabei von der Form aus, nicht vom „Inhalt“, den diversen Rot-Armee-Typen ... Dagegen zieht im gleichen Heft ein Rezensent die „traurige Bilanz“: „Nur einzelne Ausstellungen, mit großen Vorbehalten, sind in das Aktivum der Sowjets einzutragen“.

Daß übernommene Kunstformen zur Aufnahme eines revolutionären Gehalts nicht tauglich sind, ist nur von wenigen Sowjet-Literaten ausgesprochen und von den älteren Künstlern nicht begriffen worden. In den letzten Heften



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN

BESITZER: PAUL CÉZANNE, PARIS. AUSGESTELLT IN LONDON. DIESES WAR EIN LIEBLINGSBILD CÉZANNES; ER HINTERLIESS ES SEINEM SOHN MIT DEM WUNSCHE, ES NICHT ZU VERKAUFEN

der Moskauer Zeitschrift für marxistische Kritik und Methodologie, der „Literatura i Iskusstwo“ (1931) wird festgestellt, daß die an den Franzosen orientierte Epigonenmalerei blühe und in der Ukraine Monumentalaufträge erhalte, daß im Augenblick etwa zwanzig öffentliche Denkmäler planlos bei protegierten Bildhauern bestellt seien, daß die für Agrar- und Arbeiterkollektive bestimmten Ausstellungen durch süßliche Genre-Erfindungen werben: die Bildhauer bevorzugen Kleinskulpturen des „Bürschchens mit der Pfeife“, die Maler jene unvermeidliche, schon bei Kontschalowski vorgebildete „Jungkommunistin im roten Kopftuch“ . . . Obgleich zahlreiche Künstler, eines Ateliers ermangelnd, die Arbeit aufgeben müssen, sind immer noch nicht alle in den kooperativen Gruppen „Chudojnik, Oktjabr“ u.a. organisiert; die „kooperativ-kapitalistische Praxis“ vor allem der erstgenannten ruft die dringende Forderung nach staatlicher Kontrolle hervor.

Von der Planwirtschaft aus sollen die nächsten Aufgaben der „Kunst“ bestimmt werden. Die „Isogis“ (Kunstabteilung des Staatsverlags) und die mit ihr verbundenen Gruppen der „Komakademia“ (kommunistischen Akademie) und ihrer Zeitschriften fördern vor allem eine Gebrauchsgraphik: das Plakat, die der Illustration, der Wandzeitung, dem Prospekt dienenden Techniken des Bilddrucks und der Photo-Montage. Auf diesen Grenzgebieten künstlerischer Betätigung konnte die aufklärerische politische Tendenz jenen lebendigen russischen Instinkt für die Energie einer Form, für die laute Sprache scharf kontrastierter Flächenfarben für kombinatorische, aber sehr eindringliche Wirkungen verwenden. Die Etappen eines wirtschaftlichen Marathonlaufs wurden sinnfällig bezeichnet.

In dem Maße nun, in dem die Verwendungsmöglichkeit der „individualistischen Kunstübung“ vielfältig und bedeutungsvoll wurde, schien es angezeigt, den „künstlerischen Prozeß zu organisieren, in Formen, die in kürzester Zeitspanne Blüte und Hegemonie der proletarischen Kunst gewährleisten“.

Gemeint ist der „Versuch einer Kollektivierung der künstlerischen Arbeit“, deren Initiator Brylow dem Leningrader Isogis nahesteht. In dem 5/6. Heft 1931 der „Literatura i Iskusstwo“ ist Brylows Plan zugleich mit einer ablehnenden Vorbemerkung der Redaktion im ausführlichen Entwurf abgedruckt. Die prinzipielle Kritik der Redaktion bezieht sich vor allem auf den „Fehler, die Kunst jeder anderen Produktion gleichzusetzen.“ Im folgenden soll Brylows Plan möglichst wortgetreu im Auszug wiedergegeben werden.

Er fordert die Vergesellschaftung der künstlerischen Produktion: Arbeitsteilung, Normierung der Leistung und des Verdienstes, kollektive Ausführung einer durch Abstimmung im Gesamtentwurf festgelegten, im

einzelnen ständig kontrollierten Aufgabe. Die Organisierung einer Kunstindustrie soll den Gegensatz zwischen geistiger und körperlicher Arbeit planmäßig aufheben. Sobald der künstlerische Schaffensprozeß unter die Arbeitsbedingungen der industriellen Produktion gestellt ist, wird das „Geheimnis“ des künstlerischen Schaffens entlarvt, seinen charlatanistischen „Priestern“ der Boden unter den Füßen weggezogen. Die Arbeitsteilung, wie sie in den Leningrader Isogis-Werkstätten durchgeführt ist, stellt zunächst drei „Brigaden“-Einheiten auf: eine entwerfende, eine komponierende, eine ausführende. Die Brigade besteht aus zwei Kunstsoldaten, von denen jeweils der Vorgesetzte als der eigentliche „Brigadier“ zu betrachten ist. Der andere kann ein minder qualifizierter oder auch ungelernter Arbeiter sein. Stoßbrigadiere sind nach Möglichkeit heranzuziehen. Wünschenswert ist in vielen Fällen die Einsetzung einer vierten „kombinierten“ Brigade, die das Werk der drei spezialisierten vereinheitlicht. Der Mitarbeiterstab soll verantwortlich und daher, nach Stalins Direktiven, ständig, nicht wechselnd sein. Logisch ist es, daß an die Stelle einer Künstlersignatur das Werkstattzeichen tritt und daß das Autorenrecht als Recht des Kollektivs dem Staat übergeben wird. Den Arbeitsgang, etwa für einen Plakatauftrag, hat man sich so zu denken, daß zweimal „schöpferische Stunden“ angesetzt werden; diese, an Wigman-Tanzseminare gemahnende Bezeichnung steht hier für „meetings“: das Plenum bestimmt die Richtlinien, wählt unter den vorliegenden Projekten (von allen Mitgliedern des Kollektivs gelieferten) das kräftigste aus oder ändert es mit Stimmenmehrheit ab. So wird die kollektive Werkstatt „die Schmiede des neuen proletarischen Künstlers sein“. War vielleicht der mit der Komposition betraute Brigadier in der Minderheit, so wird ihn dieser persönliche Vorbehalt keineswegs hindern, seine Auffassung widerspruchslos zu opfern. (Lange Diskussionen sind zu vermeiden, sie gefährden die Arbeitsdisziplin.) Durch Laboratoriumsversuche wird das bestgeeignete Verfahren festgestellt, von der ersten Brigade der Entwurf geliefert, von der zweiten durchkomponiert, der ausführende Brigadier fertigt die endgültige Skizze an und überläßt seinem unmittelbaren Untergebenen die „Arbeit am Original“, die unter seiner ständigen Kontrolle vollzogen wird. Dieses „Original“ wird in der zweiten „schöpferischen Stunde“ dem Plenum zur endgültigen Anerkennung oder Beschlußfassung vorgelegt. „In den Grenzen der konkreten Aufgabe wird jedem Künstler auf dem einzelnen Abschnitt seiner Arbeit volle schöpferische Initiative und Selbständigkeit zugebilligt.“

Derart wird, den Projekt-Anhängern zufolge, der „permanent-schöpferische Prozeß“ (durch den ununterbrochenen Zusammenhalt verschieden-

artiger Zusammenschöpfer) vor der Gefahr individualistischer Abschnürung und Stockung bewahrt. Da, wie experimentell erwiesen, die individuellen Kurven der Arbeitsintensität nicht zusammenfallen, wird durch Summierung der Kollektivimpulse ein rasches Tempo und ein Aufschwungskontinuum gewährleistet.

Doch sogar hier sind Produktionsschwankungen zu verzeichnen, „häufige Durchbrüche auf der Linie der schwer zu vernichtenden individuellen Strömungen". Auch das Kollektivwesen, die Brigade, kann zugleich mit der Funktion die asozialen Züge des „gestrigen" Künstlers aufweisen. Sie kann egoistisch auf ihre eigene Arbeit bedacht sein oder allzu stolz, Hilfe „von außen" zu erbitten. Dann wird sie gezwungen, Künstler einer stärkeren Brigade zu kooptieren, oder sie wird als Ganzes ihrer Selbständigkeit beraubt und von einem überlegenen Kollektiv „bugsiert". Jeder Brigade steht ein bedeutender „Einzelkünstler" für Konsultationszwecke zur Verfügung. Der Ausbildung dienen Studien der Fabrikarbeit, Übungen im Skizzieren von Straßenszenen, mal- und drucktechnische Experimente, aber nicht minder obligatorische politische Diskussionsabende, Referate über marxistische Probleme unter historischen und aktuellen Aspekten zur „Hebung der produktiven Kräfte des Künstlers". Das Kollektiv ist nicht nur als Werkstätte zu betrachten, sondern auch als „Versuchsstation für die Methodologie der künstlerischen Arbeit".

Die „Errungenschaften der hochkapitalistischen Technik" werden zur Verfügung gestellt und durch neue „Erfindungen" übertroffen. Von einem Leningrader Kollektiv ist die „Grattographie" ausgebildet worden, ein Verfahren, das Steindruckfarben verwendet, um mit Hilfe der Nadel, der Walze und anderer Werkzeuge auf Kreidepapier durchscheinende, dem Abdruck angenäherte Farbeffekte der graphischen Vorlage zu erzielen. Auf Grund dieser Erfindung, die den Drucker am Entwurf teilnehmen läßt, wird eine „künstlerische Fabrik" entstehen, im Kampf um neue Arbeitsformen „auf dem Gebiet der ideologischen Produktion".

Von irgendwelchen jenseits des technischen Experiments sichtbaren, für uns weit interessanteren Ergebnissen dieser „sozialen Rekonstruktion der Kunst überhaupt" werden nur vage Umschreibungen oder Postulate gegeben: „Das Massenbild mit einer Vielzahl von Blickpunkten", welches eine Gattung zwischen Propagandaplakat und Gemälde darstellen soll, ferner eine besondere Form des Plakats, für eine rasche Interpretierung politischer Referate und zur Signalisierung von Versammlungen geschaffen, und neue Lösungen der Wandzeitung.

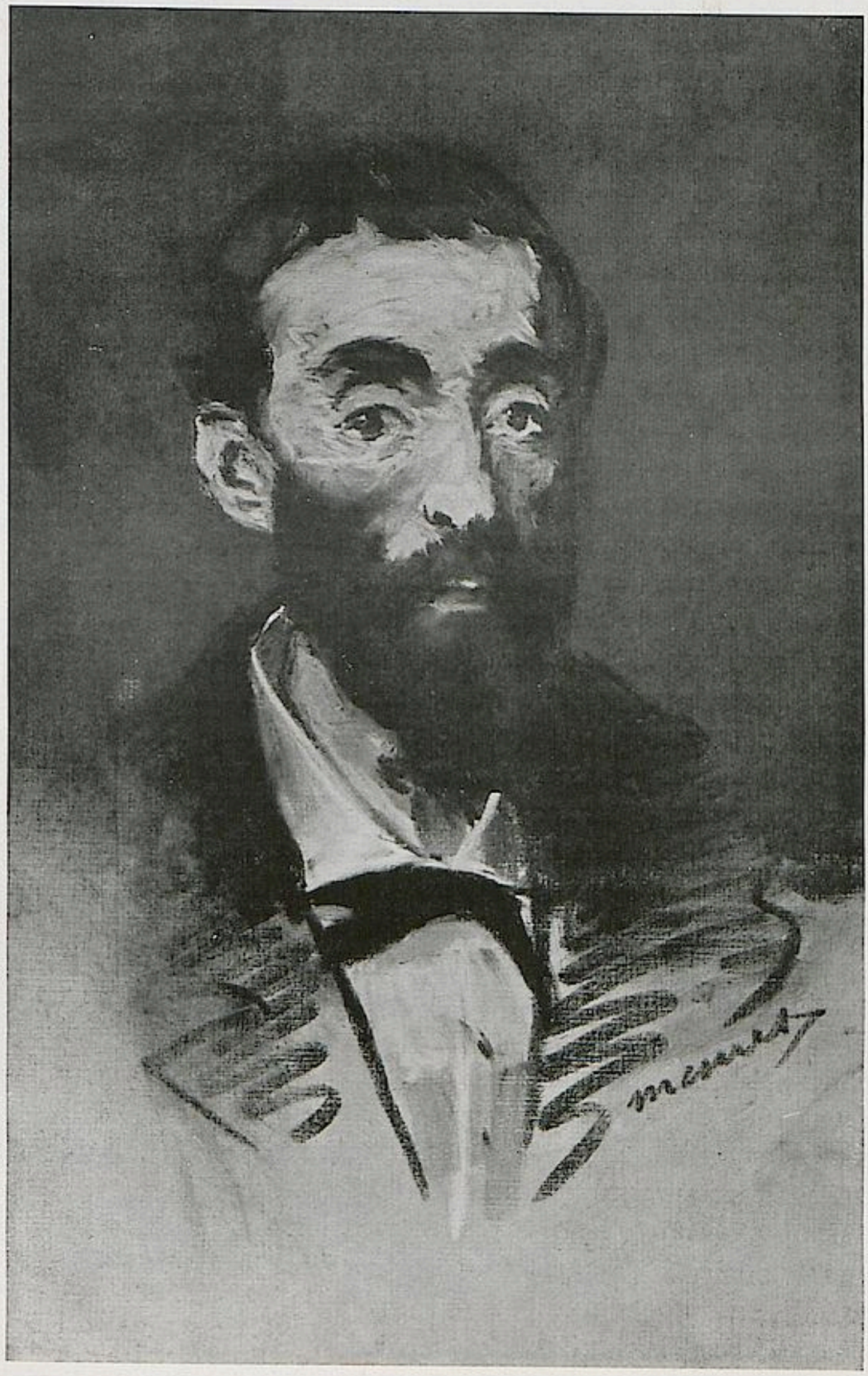
Trotzdem, schließt Brylow, ist es noch nicht gelungen, ein einheitliches, schöpferisches Kollektiv zu schaffen. Der Durchschnitt der Leistungen ist

nicht hoch, aber, gemessen an dem Niveau der Einzelbefähigungen, immerhin befriedigend.
Wie steht es aber, fragen wir, befangen in einer zivilistisch schlappen Ideologie, um die Entwicklungsmöglichkeiten des einzelnen Brigadiers, dessen „Befähigung“ etwa das Niveau des Kollektivs überragt? (Oder sollten diese es vorziehen, einzelgängerisch tätig und nur „konsultativ“ mit einem Kollektiv verknüpft zu sein?) Und: ist schöpferische, nicht nur Propaganda-Aufträge ausführende Arbeit unter solchen Bedingungen möglich?
Auch derlei fade Einwände von seiten der „Künstler-Verteidiger“ sind von Brylow vorgesehen und werden mit Meeting-Antworten abgetan: bei richtiger Zielsetzung und klarer Erkenntnis kann die Arbeitsteilung die Einheitlichkeit des schöpferischen Prozesses nicht gefährden, da die einzelnen schöpferischen Stadien (die als zweifellos vorhanden gesetzt sind) sich organisch zu einem permanent-schöpferischen Prozeß verbinden, der nicht von einzelnen zersplitterten Künstlern, sondern von einem geschweißten Kollektiv ausgeführt wird! Die Schwierigkeit liegt darin, daß Künstler, Wissenschaftler, Literaten dazu neigen, die ihnen mühsam beigebrachten und im Prinzip aufgenommenen Grundvoraussetzungen kollektiver Betätigung auf ihre Arbeit nicht zu übertragen. Man muß ihnen unablässig (mit Belegen aus Marx, Engels, Lenin) beweisen, daß harte Disziplin eine unumgängliche Vorbedingung für produktive Arbeit ist.
Interessant als Symptom einer verdrängten Unsicherheit ist die Inkonsequenz der Beispiele, mit denen Brylow seine These von der schöpferischen Möglichkeit einer Arbeitsteilung stützt: die Idee zu Gogols „Toten Seelen“ kam von Puschkin und auch von Hegel zu Engels, Marx und anderen, ist eine Filiation der Begriffe des dialektischen Materialismus nachweisbar. . ,
Man möchte wünschen, eine Ausstellung der Iso-Kombinate zu sehen: die in der Zeitschrift abgebildeten simplen Plakate scheinen (soweit die miserablen Klischees ein Urteil zulassen) nichts von jener kühnen Aufgerissenheit aller gegenständlichen Formen aufzuweisen, ebensowenig die dem Flugblatt gemäße Schlichtheit der Mitteilung, die dem Leningrader „Konsultanten“ Lebedjew und den Zeichnern der Gruppe „Oktjabr“ eignet.
Die Redaktion der „Literatura i Iskusstwo“ findet die Iso-Produkte, von denen immerhin die besten zur Abbildung ausgewählt seien, banal und unrevolutionär in der Auffassung, die Ausführung leide unter „dem üblichen Iso-Schematismus“ — ein völliger Gegensatz zu angeführten Selbstzeugnissen der Brigadiere, die in der „vor den Augen aller“ vollzogenen Arbeit eine Garantie gegen unaktive formalistische Manier sehen.
Schon diese Divergenz zeigt, daß man sich hüten muß, die Sowjetkunst

(soweit es eine gibt) als Brigaden-Produkt anzusehen, ebensowenig wie das russische Schrifttum ausschließlich nach den von Tretjakow proklamierten Arbeiter- und Bauernkorrespondenzen über betriebswirtschaftliche Fortschritte beurteilt werden kann. Diese „geistigen" Erzeugnisse des Fünfjahresplans sind für den inländischen Gebrauch bestimmt und auch da keineswegs unumstritten. Tendenzen sind im Spiel, die in einer für uns schwer vorstellbaren Weise als „rechts- oder linksradikaler Opportunismus" oder als verkappter Trotzkismus entlarvt werden oder eine geduldete Opposition bilden. Auch der Gegensatz Moskau-Leningrad ist gerade in den angeführten Auseinandersetzungen spürbar. Es wäre leicht und allzu naheliegend, dieses für unsere Vorstellung absurde Rugby kombinierter Brigaden mit einem Witz abzutun. Die Unkenntnis der Forderungen und Erwartungen, mit denen die Sowjetunion „Kunst" antreibt, erschwert unser Urteil, bei dem die „rein formalen Kategorien" versagen. Es kommt hier nicht auf unseren Augengenuß, auf unsere Hingerissenheit oder geschmackliche Ablehnung an, sondern auf die Augenscheinlichkeit einer Mitteilung von neuen Gemeinschaftsformen; einer reinen optischen Evidenz, die, wie schon gesagt, bei manchen russischen, von orthodoxen Sowjetbeurteilern nicht rückhaltlos anerkannten Filmen erreicht worden ist. Gerade in den von „handwerklichen" Künstlern „kombinierten" graphischen Zwischenformen der Montagen, der Wandzeitungen und Erwachsenen-Fibeln war eine schlagende Originalität zu spüren, die man in den Iso-Kombinat-Erzeugnissen vermißt.

Es scheint schwierig, in der unerhörten Anspannung eines alle Lebenskräfte verbrauchenden Wirtschaftskampfes den, wie ein russischer Konstruktivist berechtigterweise 1929 schrieb, „längst vergessenen ideologischen Überbau Kunst" rapide und planmäßig aufzurichten. Der durch Abstimmung und durch zwei im Arbeitsgang verankerte „schöpferische Stunden" nicht herbeizuzwingende „Geist" soll durch Parteidirektiven ersetzt werden. Wir sind auf das Ergebnis gespannt, zumal wir die Problematik der zeitgenössischen westeuropäischen Kunstübung nicht verkennen.

Aber wir glauben, daß das Antlitz des neuen Rußlands nicht von den kombinierten Bemühungen spezialisierter, in den höheren Chargen sogar „gelernter" Stoßbrigaden, unter Konsultierung eines anerkannten „Einzelkünstlers", aufgezeichnet werden wird.



EDOUARD MANET, BILDNIS CABANER

Zu Manets hundertstem Geburtstag

von GOTTHARD JEDLICKA

Vollard hat einmal Renoir gefragt, warum man Manet als Vorläufer angesehen habe, obwohl seine Bilder so sichtbar von den Werken der alten Meister beeinflußt seien. Eine Frage, die im Namen der Kunstgeschichte getan scheint. Renoir gab ihm die Antwort, Manet sei der Fahnenträger der Gruppe gewesen, weil er in seinen Bildern die einfache Formel gegeben habe, nach der sie alle gesucht hätten. Man überlege: Wo konnte ein Geschlecht nach Courbet in fruchtbarer Weise anschließen? An Ingres? In ihm war viel Akademie, die man verneinte. An Delacroix? In ihm war die Zeit der Romantik gestaltet, von der man durch die Welt von Courbet bereits getrennt war. Und Courbet? Man besaß nicht mehr die geschlossene Welt seiner intakten Sinnlichkeit. Wirklich: Manet half allen aus einer großen inneren Verlegenheit. Mit wunderbarer Sicherheit gab er die einfache Formel, die um so mehr überzeugte, als sie in engem Zusammenhang mit der japanischen Kunst stand, die gerade damals bekannt wurde, und zugleich manches aus der französischen Malerei in verarbeiteter Form aufnahm. In der kleinen Öffentlichkeit, die feine Witterung besaß, sah man in ihm frühe den entscheidenden Führer, eine Tatsache, die man heute sehr leicht vergißt. Die Presse von 1868 schrieb, seine Malerei habe Schule gemacht und nannte die Lise von Renoir. Bei gleicher Gelegenheit bemerkte Astruc im Etendard, daß die Camille von Monet unter demselben Einfluß stehe. In den folgenden Jahren wurden die Stimmen häufiger, die das feststellten, und einige Wochen vor dem Tode des Malers, in einem Aufsatz über den Salon von 1883, in dem Manet nicht mehr ausgestellt hatte, schrieb Jacques de Biez, der ganze Salon sei eigentlich der Salon von Manet, so sehr zeige sich seine Wirkung in allen Bildern. Das Führertum von Manet ist trotz alledem nicht leicht zu umschreiben. Es steht in schroffem Gegensatz zu jenem von Courbet, das mit seinem Auftreten zu Ende ging, und jenem von Monet, das nach ihm begann. Es ist viel unauffälliger und doch viel präziser. Der Wille dazu, der in ihm mächtig war, vermag nicht allein zu entscheiden, obwohl im Willen auch schon Berufung liegt. Gerade das kluge Verwalten und Befruchten vergangener Werte, das man in den entscheidenden malerischen Kreisen sofort sah, bestimmte ihn zum anerkannten Führer der Gruppe, die Neues zu sagen berufen war. Diese Maler ahnten auch, daß seine Malerei noch eine gesellschaftliche Bindung besaß, die ihnen schon fehlte, und die sie darum um so stärker bewunderten. Im Angriff liegt zündende Kraft, die in der Anerkennung, die große Kreise umfaßt, häufig erlischt. Um 1870

EDOUARD MANET, IM CAFÉ. PASTELL. UM 1875

war sie um den Namen von Courbet erloschen. Aber sie hatte sich mit jenem von Manet verbunden. Um sein repräsentatives Werk, dessen einzelne Bilder wie wunderbare Schlagworte wirkten, ging der geschlossene Sturm, der auch die leidenschaftliche Anerkennung hervorrief, die sich so oft aus der Umstrittenheit nährt, und während der Sturm um diese Erscheinung Wellen schlug, gingen die Maler, die man später unter dem Namen Impressionisten zusammenfaßte, obwohl man auch sie angriff, wie unter Deckung auf einem Wege weiter, den Manet kaum geahnt, aber doch angebrochen hatte. Denn der Impressionismus, das sieht man heute noch klarer als früher, ist ohne die Malerei von Manet undenkbar. Man hätte unmöglich in entscheidender Weise an das Werk von Courbet anschließen können. Die Malerei von Manet faßte als erste die Erscheinung auf überzeugende Weise restlos in die Fläche, schaffte damit Hindernisse von Jahrhunderten hinweg, und erst in der Fläche, die keinen Widerstand mehr bot, haben sie die Impressionisten aufgelöst.

*

Überblickt man die ganze Leistung von Manet, so sieht man die Ausdrucksmöglichkeiten eines genialen Menschen, der eine unerhörte malerische Intelligenz besaß. Manet hat über die Malerei entschieden, bevor er zu malen beginnt, und alle seine Bilder sind Manifestationen einer prästabilierten Harmonie. Weil sie in diesem Sinne Übertragungen sind, ist in ihnen die Schärfe des Dokumentarischen, die jedem droht, der seine Zeit auf solche Art gestalten will, so schön überwunden. Seine größten Werke sind zugleich wunderbar überlegenes Ornament, das man so manchmal auswendig zu lernen versucht ist. Damit hängt auch die Wirkung seiner Farbe zusammen. Im Werk von Cézanne ergeben sich die Farben aus warmem Wechselspiel. Von der einen Farbe zur anderen, vom einen zum andern Ton ist immer ein organischer Weg. Alles wird immer von allem getragen. Die Farben von Manet aber wachsen nicht auseinander, sondern sind immer aufeinander bezogen, und auch die nächsten Töne haben voneinander jene Distanz, die sich aus ihrem Durchgang durch eine kritisch optische Wertung ergibt. Bei aller Freiheit, die sich in jedem Augenblick zeigt, ist seine durchsichtig sensible Form selbstverständlich beherrscht, bei aller momentanen Eigenwilligkeit im Tiefsten sachlich, bei einer manchmal fast unheimlichen Nachgiebigkeit mathematisch bestimmt. In keiner anderen Malerei des so reichen neunzehnten Jahrhunderts sind Natur und Museum, Uberlieferung und Forderung einer bestimmten Stunde, Naivität und Kritik so unvergleichlich richtig und auf eine so schlagend überzeugende Weise miteinander verbunden. Jedes Bild von Manet, ja,

jede Skizze ist eine abgeschlossene Leistung. Sie ist bei scheinbarer Lockerung und in aller nachlässigen Skizzierung in seltenem Sinne fertig. Auch jene Bilder sind fertig, in denen wir Übergangswerke sehen. An seinem flüchtigsten Auftrage läßt sich nicht rütteln, und seine raschesten Striche sogar scheinen immer Schlußstriche zu sein, wobei man vom ersten und vom letzten Strich die gleiche Distanz hat. Seine Malerei (wie oft überrascht man sich gerade bei diesem Gedanken) ist Scharfschützenkunst. Der Maler scheint mit dem Pinsel anzulegen und mit präziser Unbeholfenheit in die Mitte zu treffen. In seiner Gestaltung ist letzte Vollendung, in der sich leise Überreife ankündigt. Das hat Baudelaire mit dem berühmten Ausspruch gemeint, den man schon hin und wieder ausgedeutet hat: „Vous êtes le premier dans la décrépitude de votre art!“ Seine Malerei ist von einer göttlichen Banalität. Aber jeder Alltag nimmt darin festliche Intensität an. Wenn man vor seine Bilder tritt, lebt man in einem unendlichen Raum. Das unvergänglich Richtige, nach dem man gerade in Frankreich immer wieder gesucht hat, ist auf schlagende Weise wiedergegeben, so daß es jedesmal einer Entdeckung gleicht. Das Zeitlose, das in aller großen Malerei lebt, ist seltsam genau an die Zeit gebunden, scheint sich faltenlos mit ihr zu decken. Das Unauffällige, das dieser elegante Mensch mehr als jeder andere gesehen hat, ist überall auf strahlende Art konzentriert. Er gibt herrlichsten Schein ganz ohne jede Illusion. Ja, die Auseinandersetzung mit seiner Malerei, die ununterbrochen vor sich geht, spielt sich in einer so hellen und scheinbar so nahen Schicht des Bewußtseins ab, daß man sie vorerst gar nicht bemerkt und nachher kaum zu fassen vermag. Es ist, als müsse man vor ihr hinter das Geheimnis der Geheimnislosigkeit kommen. Man sieht sie, atmet auf, und wird im gleichen Augenblick ohne Erschütterung reicher. Seine Malerei hat ihre größte Kraft, wo sie am leichtesten wirkt, ihre überzeugendste Tiefe, wo sie am flächigsten erscheint, und ihre innigste Verführung, wo sie sich am sachlichsten gibt: sie schwingt labil in unerschütterlicher Mitte. Und was für Gegensätze sind in ihr verbunden! Man denkt zugleich an Quallen und an Kristall. Sie ist voll von einer abgründigen Helligkeit. Sie ist auf vornehme Art ungeschickt, auf unbeholfene Weise treffsicher. Sie hat sanfte Heftigkeit, präzise Flüchtigkeit, scharfe Fadheit, distanzierte Intimität. Sie ist naiv und skeptisch, schamlos und keusch. „Vierge et abstrait“, schreibt einmal Mallarmé.

Altamerikanische Kunst

von KARL SCHEFFLER

Zwischen dem Ethnologen und dem Kunstgelehrten (dem Künstler, dem Kunstfreund) besteht, immer noch, eine gewisse Gegnerschaft. Der Ethnologe sagt, eigentlich gehöre alles vom Menschengeist und von Menschenhänden Hervorgebrachte ins Bereich der Völkerkunde, und vor allem gehöre die Kunst hinein. Er sagt, Völkerkunde sei die Wissenschaft von den Kulturen der Rassen und Völker, die Kunst aber sei nur ein Teil der Kulturleistungen, wenn auch eine Spitzenleistung. Wollte man diese Beweisführung gelten lassen, so müßten Universalmuseen eingerichtet werden. Es ist der Scherz gemacht worden, ein solches Museum wäre erst vollständig, wenn das ganze Land überdacht und jeder Gegenstand mit einer Nummer- und Namentafel versehen wäre, vom „pflügenden Bauern“ bis zur Lokomotive, vom Modell der „Dame im Ballkleid“ bis zu ihrer künstlerischen Darstellung auf der Bildtafel. Dieses Paradox zeigt, daß der Begriff der Völkerkunde anders gefaßt werden muß: die beschreibende Völkerkunde hat sich auf die Völker der vorgeschichtlichen Zeit und auf die sogenannten Naturvölker zu beschränken. Auch diese Völker hatten und haben zwar etwas wie eine Kultur; doch entwickelt sie sich nicht vor unseren Augen, sie hat nicht einen dramatisch bewegten Ablauf, es fehlt ihr das, was wir Geschichte nennen. Völker aber, die eine Geschichte haben, deren Kultur sich im Gestaltwandel dahinbewegt, können kaum noch Gegenstand der Völkerkunde sein: sie gehören vielmehr der Volkskunde (die etwas ganz anderes ist), der Geschichtsschreibung, der Kunstgeschichte oder auch einer Universalgeschichte.

Der Ethnologe und der Historiker haben sich in der Forschungsarbeit so zu teilen, daß dieser im wesentlichen einen Ablauf, jener dagegen Zustände erforscht. Der Mensch ist ein Objekt der Völkerkunde, insofern er Glied der Familie, eines Stammes, eines Volkes, einer durch gemeinsame Sitten und Lebensformen gebildeten, sprachlich geeinten Gesellschaft ist; ein Objekt der Geschichte ist er, insofern er Raum und Zeit gliedert und handelnd das Gestern dem Morgen verbindet. Dort veranschaulicht er ein Müssen, hier ein Wollen.

Nun ist aber die Frage keineswegs entschieden, welche Völker als geschichtlich anzusprechen sind und welche nicht. Die Ethnologen sind bereit, die europäischen Völker dem Historiker zu überlassen, soweit nicht die vorgeschichtliche Zeit in Betracht kommt; dagegen billigen sie kaum schon den asiatischen Völkern eine Geschichte zu. Diese Einschätzung ist, was China und Japan betrifft, allerdings korrigiert worden, wie sie vorher

BUCKLIGER, STEIN. AZTEKISCH. 32,5 cm HOCH

SAMMLUNG UHDE. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

schon mit Bezug auf die ägyptische Kultur korrigiert worden ist. Was die falsche Einstellung in jedem Fall beseitigt hat, war vor allem die Beschäftigung mit der Kunst, die Frage: Was ist Kunst? wo fängt Formgestaltung an künstlerisch zu sein? Auf diese Fragen sind in den letzten Jahrzehnten sehr bestimmte Antworten gegeben worden, Antworten, die um so freier und vorurteilsloser klangen, je offener das Weltmaterial der Kunst vor unsern Augen ausgebreitet wurde. Wo aber ein Künstlerisches festgestellt worden ist, da muß auch ein geschichtlicher Ablauf gewesen sein. Denn Kunst kann sich nur in der Hand begabter Persönlichkeiten und verbunden mit einem Stilwillen dort entfalten, wo ein geschichtsbildender Wille ist. Ein Volk erzeugt Künstler in dem Maße, wie es Staatsmänner, Gesetzgeber und Eroberer hervorbringt.
Gegenstände des ethnologischen Interesses gehen die Erkenntnis an; Werke der Kunst dagegen sind, über Raum und Zeit hinweg, ewig aktuell und sind alle irgendwie miteinander verwandt. Das Kunstwerk, mag es gestern entstanden sein oder vor dreitausend Jahren, wendet sich unmittelbar und immer von neuem an das Lebensgefühl. In der Völkerkunde spricht man von Gegenständen, in der Kunst von Werken.

*

Zu Gedanken dieser Art — die viel weiter ausgesponnen werden könnten —, regte aufs lebendigste die Ausstellung an, die von den Staatlichen Museen im Verein mit dem Ibero-Amerikanischen Institut veranstaltet, in der Akademie der Künste gezeigt wurde und deren Hauptleiter Professor Walter Lehmann war. Eine unerwartete Freiheit sprach sich schon in dem Titel der Ausstellung „Altamerikanische Kunst“ aus. Die gezeigten Werke, die im wesentlichen dem Berliner Museum für Völkerkunde entnommen sind, wurden von vornherein als Kunstwerke gewertet und vorgeführt, wenn die Auswahl nach diesem Prinzip auch noch schärfer hätte vorgenommen werden können. Das wäre vor nicht langer Zeit noch unmöglich gewesen. Sie verdienen so gewertet zu werden, denn es sind zum Teil prachtvolle Arbeiten der Plastik, der Töpferkunst, der angewandten Malerei, der Weberei, der Goldschmiedekunst usw., unter diesen Kulturerzeugnisse aus Mexiko und Peru, Arbeiten, die hier und dort an die einfältig große ägyptische Form heranreichen. Wenn aber das Künstlerische zugegeben wird, so muß, nach dem oben Gesagten, den alten Völkern Mittelamerikas auch eine Geschichte zugestanden werden, obwohl von dieser Geschichte noch wenig bekannt ist und vielleicht nie viel bekannt sein wird. Der aufmerksame Betrachter glaubte denn auch diese Geschichte hier und dort von den Formen ablesen zu können, er ahnte wenigstens eine Entwicklungslinie,

GEOMETRISCH BEMALTE SCHALE AUS DEM PERUANISCHEN KULTURGEBIET
11 cm HOCH

SAMMLUNG: H. u. M. GAFFRON. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

die auch hier vom Archaisch-Strengen zum Barock-Aufgelösten und weiter zu einem „klassizistischen“ Epigonenstil geführt hat. Freilich konnte die Kunstempfindung nur tasten. Nichtsdestoweniger gewann sie in der schönen Ausstellung den Eindruck einer reichen, grausam-heiteren, im Barbarischen bedeutenden Welt, die organisch viele Jahrhunderte lang in sich gelebt hat, bevor Cortez sie zu stören und zu zerstören begann. Da die Veranstalter offenbar ausgezeichnet gewählt hatten und da die Ausstellungsobjekte musterhaft aufgestellt waren, wurde dem Besucher das an sich noch Unklare näher gebracht, als es in einem Museum für Völkerkunde eigentlich möglich ist. Das allein schon würde ein Unternehmen rechtfertigen, das auch sonst dem Ausstellungsprogramm der Staatlichen Museen alle Ehre macht. Es ist nicht leicht, die noch heute von Fachleuten umstrittene Frage: Völkerkunde oder Kunst? vor das Forum des Publikums zu bringen. Hier ist es mit vollem Gelingen geschehen. Wohltätige, wenn auch mittelbare Folgen, können nicht ausbleiben.

Sind Kunsthochschulen überflüssig?

von HANS MEID

Will man die Existenzberechtigung eines Berufs an den Bedürfnissen der heutigen elenden Zeit messen, dann kommt der Künstler auch nicht schlechter weg als der Ingenieur, der Kaufmann oder irgendeiner. Vor einiger Zeit — so wird erzählt — war an einem großen Institut ein Maschinistenposten ausgeschrieben; unter den Bewerbern sollen zirka zweihundert Diplom-Ingenieure, darunter zehn Dr. ing. gewesen sein. Hat deshalb jemand verlangt, man solle die technischen Hochschulen schließen? Im Gegenteil, sie führen große Erweiterungsbauten auf, weil sie jeden Abiturienten aufnehmen müssen, und der Zulauf immer größer wird. Ebenso ist es bei den Universitäten. Was macht aber der stellenlose Ingeniur, der in keinem Betrieb ein Feld für seine Betätigung findet? Er spielt vielleicht Karten oder Domino. Der „Künstlerproletarier“, der Maler, malt, solange er noch ein paar Pfennige für Farbe hat; und wenn er die nicht mehr hat, dann zeichnet er auf irgendeinen Fetzen Papier. Und haben nicht gerade die im tiefsten Elend entstandenen Arbeiten später oft große Schätzung und materielle Bewertung gefunden? Mit anderen Worten: das Künstlerproletariat ist immer noch fruchtbar, während das wissen-

Siehe Albert Lamm: Staatliche Kunstschulen, Kunst und Künstler, Jahrgang XXX, Heft II.

SPIELENDE TIERE. ROT-WEISS BEMALTES BRUCHSTÜCK EINES TONGEFÄSSES PERUANISCH. 16,8 cm HOCH

SAMMLUNG BAESSLER. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

JAGUAR. TONGEFÄSS. PERUANISCHES KULTURGEBIET. 11 cm HOCH

SAMMLUNG H. U. M. GAFFRON. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

schaftliche zum Müßiggang verurteilt ist. Nun wird gesagt: Für die paar Dutzend wirklicher Künstler braucht der Staat keine Akademien zu unterhalten; ich behaupte: wenn man heute die Akademien schließt, dann fehlen in ein paar Jahren auch die paar Dutzend. Das Deutsche Reich hatte im Jahre 1930 rund 12500 Hochschullehrer, davon unterrichteten 120 in Malerei und Bildhauerei; inzwischen hat man in Preußen drei Akademien geschlossen, wodurch sich diese Zahl noch wesentlich verringert.

Der wenig oder gar nicht bemittelte junge Mensch, der Künstler werden will, ist auf die Staatlichen Schulen angewiesen, um das zu lernen, was er als Maler, Bildhauer oder Graphiker können muß, wenn er es weiter als bis zur Eintagsfliege bringen will. Selbst angenommen, alle Akademieprofessoren wären Esel, dann brauchte der junge Mensch immer noch einen Ort, wo er sich betätigen kann in seinem Fach. Oder soll der Bürgersohn das Modell seiner Mama in die gute Stube, der Proletariersohn ins gemeinsame Familienschlafzimmer stellen? Zu Hause — ich weiß das aus eigener Erfahrung — herrscht in der Regel ein kunstfremder, ja kunstfeindlicher Geist. Der junge Künstler braucht Umgang mit Menschen, die denselben oder ähnlichen Idealen nachstreben wie er, er muß sich messen und auch reiben an den andern. Man sagt oft, Privatschulen könnten die Staatlichen Schulen ersetzen. Das können sie nicht. Eine Privatschule ist in erster Linie ein geschäftliches Unternehmen, sie ist auf den gut zahlenden Schüler angewiesen und — wie Paul Fechter in seinem Artikel* sagte — „es fordert viel Charakter, ihn fortzuschicken, wenn er kein Talent hat". Die Privatschule braucht zu ihrer Existenz möglichst viele, die Staatliche Akademie will möglichst wenige, aber talentvolle Schüler, kann auch oft aus räumlichen Gründen nur wenige aufnehmen. Diese wenigen — sagt Albert Lamm — sind aber immer noch zu viel, und außerdem werden sie falsch behandelt. Wie es bei der Behandlung zugeht, möchte ich nachher eingehend schildern.

Albert Lamm sagt: Die Berliner Staatsschule hat rund dreihundert Schüler. Der Leser hat den Eindruck, es handle sich um lauter Maler und Bildhauer. Fast zwei Drittel von diesen dreihundert sind aber „angewandte Künstler". Sie machen Plakate, Etiketten, Stoffmuster, Tapetenmuster, Gebrauchsgegenstände in Metall oder Keramik usw. Auch eine ganze Anzahl Architekten ist darunter. Ungefähr drei Viertel des Lehrkörpers unterrichten in diesen Fächern. Für die sogenannten „freien Künstler" sind da: zwei Lehrer für die Zeichenklassen, zwei für die Malklassen, zwei

* Die Zerstörung der Preußischen Kunstakademien, Deutsche Allg. Zeitung vom 25. Dezember 1931.

TANZFIGUR, MEXIKO. COTASTLA-STIL. 62 cm HOCH

SAMMLUNG SELER. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

für die Bildhauer und zwei Graphiker, von denen der eine auch noch in „angewandter Kunst“ unterrichtet. Daß es — wie Lamm meint — das heutige Deutschland ebenso schlimm oder noch schlimmer treibe als das kaiserliche, stimmt nicht. Unter Anton v. Werner hatte die „Akademische Hochschule für die bildenden Künste“ allein sieben Zeichenklassen, sechs Malklassen und ungefähr die dreifache Schülerzahl der heutigen „Abteilung für freie Kunst“ an den „Vereinigten Staatsschulen“. Diese Abteilung ist also eigentlich nur noch ein Rudiment der ehemaligen „Akademischen Hochschule“. Dazu kommt noch, daß sich dieses heutige Drittel aus Schülern und Schülerinnen zusammensetzt (letztere waren früher nicht zugelassen).

Von den um Aufnahme in die Schule nachsuchenden jungen Leuten werden die hoffnungslos scheinenden Fälle sofort abgelehnt, die anderen in einen dreiwöchigen Probekurs aufgenommen, danach stehen sie in der Aufnahmekonferenz zur Diskussion. Bei dieser Konferenz wird durchschnittlich etwa ein Drittel aufgenommen. Von diesem Drittel wird wiederum nach Ablauf des ersten oder zweiten Semesters ein Teil weggeschickt. Nach dem vierten Semester findet abermals eine Siebung statt, die mehrere Entlassungen zur Folge hat.

Wie nun in so einer Klasse gearbeitet wird, kann ich am besten an meiner eigenen — für Graphik, Buchillustration und dergleichen — schildern. Die neuen Schüler zeichnen jeden Vormittag vor dem lebenden Modell, sie müssen sozusagen ihren Schulranzen füllen, von dessen Inhalt sie ihr Leben lang zehren sollen. Durch tägliches Zeichnen von ganzen Figuren, Köpfen, Armen, Beinen, Händen usw. sollen sie es so weit bringen, daß sie später damit schalten und walten können und nicht „warten müssen, bis die Minna Zeit hat, wenn sie einen kleinen Finger zeichnen wollen“. Bei dem Zeichnen nach der Natur spielt die jeweilige Kunstrichtung gar keine Rolle, an den Wänden hängen Dürer, Holbein und Bruegel. (Anatomie, Perspektive und Schriftzeichnen sind obligatorische Nebenfächer.) Nach einiger Zeit zeigt sich dann, was mit dem einzelnen Schüler anzufangen ist, man erkennt dies auch aus der mehr oder weniger glücklichen Lösung von Kompositionsaufgaben. Ist eine Entwicklung wegen Mangel an Interesse oder Fleiß nicht zu erwarten, dann wird der Schüler wieder entlassen. Zeigt sich vielleicht ein mehr dekoratives Talent, dann kann der Betreffende ohne weiteres in die entsprechende Klasse für angewandte Kunst übergehen. Die anderen, deren Talent auf dem graphischen Gebiet liegt, lernen dann in der Werkstätte alles Technische, was sie für ihren Beruf brauchen, vom Schleifen des Lithographiesteines bis zum Druck der fertigen Radierung. Einige besonders Begabte bekommen später ein kleines Büdchen

oben unterm Dach in der Nähe meines Ateliers. Hier macht nun jeder wozu es ihn treibt, der eine illustriert Grimmelshausen, der andere Balzac oder Zola, der dritte Joseph Conrad usf. Diese Arbeiten werden nach allen Seiten hin durchgesprochen und geprüft: die Darstellung des Raumes, einer Architektur, von einer Treppe mit Menschen, von Pferden mit Reitern, Wagen, Schiffen, kurz alles dessen, was vorkommt und meiner Ansicht nach sachlich richtig sein muß, soll die betreffende Arbeit suggestiv wirken und nicht peinlich oder gar komisch.

Das klingt alles sehr akademisch und schulmeisterlich, ich glaube aber nicht, daß mir je ein Schüler den Vorwurf machen wird, ich habe seine Persönlichkeit vergewaltigt, seinen Stil verdorben, oder ihm die herrschende Tagesrichtung aufgepfropft (auch meine eigene Arbeit bleibt ganz aus dem Spiel). Zwischendurch zeichnen auch die schon fortgeschrittenen Schüler immer wieder vor dem Modell; ich betrachte alles Auswendigarbeiten als Ausgabe und das Naturstudium als Einnahme, und nur, wo beide sich die Wage halten, glaube ich an eine Entwicklung bei einem jungen Künstler. Über solche Binsenwahrheiten bin ich mir einig mit dem größten Teil meiner Kollegen; wir wissen so gut wie Albert Lamm, was lehrbar ist und was nicht, sowohl in der freien wie in der angewandten Kunst auf diesem Gebiet hält er ja den Karren für ganz besonders verfahren, es sind jedoch auf Grund einer wohldurchdachten Lehrmethode schon Plakate und ähnliche Dinge von geradezu vorbildlicher Qualität in unserer Schule entstanden. Was berechtigt Albert Lamm zu sagen: „Alle diese unvermeidlichen Widersprüche (im Akademiebetrieb) machen es unmöglich, daß dem Schüler eine Seele einen Rat geben könnte, wie er aus all den Möglichkeiten sich fürs Leben und seine Aufgaben vorbereiten solle. So ist er der tiefsten Verwirrung preisgegeben."

Diese kühnen Behauptungen kann ich glatt widerlegen: Die jungen Leute befassen sich schon auf der Schule mit den Aufgaben, die ihnen das Leben stellt, und unsere Vermittlungsstelle für Aufträge und Anstellungen hat sogar noch im letzten Jahr einige mit reichlichen Mitteln ausgestattete Preisausschreiben sehr angesehener Firmen ins Haus gebracht. Auch in meiner Klasse sind schon sehr schön illustrierte Bücher entstanden, die zum Teil vom Verleger bestellt, gedruckt wurden und erschienen sind. Von den freien graphischen Arbeiten meiner Schüler — Figuren, Architekturstücke, Landschaften oder radierte Illustrationsfolgen — befindet sich im hiesigen Kupferstichkabinett schon eine ganz stattliche Anzahl. Friedländer hat die Blätter angekauft, es dürfte sich also kaum um Produkte handeln, die „pathologische Maler" in „krankhafter Übersteigerung" gezeugt haben.

Was ich hier gesagt habe, sieht stark nach Reklame aus; es soll aber nichts

sein als eine Rechtfertigung, und es wäre zu wünschen, daß auch noch einige Kollegen zur Feder griffen, denn es müßte wirklich faul um uns stehen, wenn wir die Ausführungen von Lamm unwidersprochen ließen.
Er schätzt die Summe, die das Deutsche Reich jährlich für seine Kunstakademien ausgibt, auf fünf Millionen, er mag sich bei den zuständigen Stellen erkundigen und erfahren, daß er gehörig daneben gehauen hat in seiner Schätzung (nach oben natürlich). Er wird dann erfahren, daß der Betrag für den staatlichen Kunstunterricht den Bruchteil eines Prozents des Kultusetats ausmacht.
Es wird aber ja sogar die Frage diskutiert, ob man den Kunstunterricht — den staatlichen sowohl wie den privaten — nicht überhaupt drosseln soll (Fragebogen des Reichsverbands bildender Künstler vom 31. Dezember 1931), um die Konkurrenz des Nachwuchses auszuschalten. Ich weiß nicht, ob in anderen Berufen auch solche Radikalmittel zum Schutz der heutigen Generation in Frage gezogen werden, und möchte mit den Worten meines Kollegen Bartning antworten: „Wenn keine neue Jugend mehr nachdrängte, dann würde die Kunst ganz und gar sterben und alle Künstler mit ihr. Eine Kunst, die ihre Zukunft aufgibt, gibt sich selbst auf."

MARTIN ROHDEN, LANDSCHAFTSZEICHNUNG. SEPIA

AUS DER VERSTEIGERUNG BEI HOLLSTEIN & PUPPEL, BERLIN AM 26. FEBRUAR

Tonfilm von heute

von S. KRACAUER

Es ist schlechterdings unmöglich, die neuen Erzeugnisse der Filmproduktion in thematischer Hinsicht auf einen Generalnenner zu bringen. Immerhin läßt sich rein negativ feststellen, daß die Operetten- und Schlagerfilme sich in den Hintergrund zurückziehen und auch jene Filme vom Schauplatz abzutreten scheinen, in denen ein kleines Ladenmädchen am Schluß eine gefeierte Künstlerin wurde oder doch ihren Generaldirektor kriegte. Mit den Generaldirektoren ist heute kein Staat mehr zu machen, und überhaupt wird die Not viel zu tief und allgemein empfunden, als daß das Publikum noch an eines der Paradiese zu glauben vermöchte, die ihm die Filme bis vor kurzem vorzugaukeln beliebten. Vorbei ist die ganze, von der Industrie systematisch aufgezogene Zerstreuungskultur, die an eine Zeit gebunden war, in der die Massen noch betäubt werden konnten. Inzwischen sind sie durch die unaufhörlichen Krache aus dem Halbschlaf erwacht; womit allerdings nicht gesagt sein soll, daß sie auch sehend geworden wären.

Daß der „Klamauk"-Film ausgespielt hat, wird nicht zuletzt durch das Ergebnis einer vom „Reichsfilmblatt" um die Jahreswende veranstalteten Rundfrage bestätigt. Wie die eingelaufenen Antworten beweisen, stimmen Darsteller, Regisseure, Kinobesitzer, Filmautoren usw. darin überein, daß der sinnlose Amüsierfilm, der im vergangenen Jahr als Massenartikel hergestellt wurde und den Markt nahezu völlig beherrschte, endlich von der Bildfläche verschwinden müsse. Leider wenden sie sich auch geschlossen gegen die Produktion aktueller Zeitstücke; einmal der Zensur wegen, deren faktische Handhabung in der Tat die Unternehmungslust einschränkt und die Herstellung guter, zeitgemäßer Werke über Gebühr erschwert, zum andern aus Angst vor der Verstimmung, die mit Filmen von ausgesprochener Haltung bei einem Teil der Bevölkerung erregt werden könnte. Ich selber bin der Meinung, daß diese Angst, deren Folge immer wieder die Flucht in die sture Neutralität ist, nicht zureichend begründet sei. Das Publikum trägt zweifellos ein starkes Verlangen nach Filmen, die direkt oder indirekt mit seinem eigenen Leben etwas zu schaffen haben, und es gibt genug aktuelle Themen, die nur richtig angepackt werden müßten, um trotz der politischen Zerrissenheit des deutschen Volkes eine bessere Aufnahme zu finden als der öde Klamauk.

Die Frage ist, was jetzt produziert werden soll. So einmütig die Teilnehmer an der Rundfrage den bisherigen Filmbetrieb verwerfen, so weit gehen ihre Zukunftswünsche auseinander; ohne daß auch nur einer von

ihnen eine brauchbare Richtung wiese. Aber gleichviel: die Filmindustrie kann jedenfalls nicht mehr schematisch das Garn weiter abspulen, das sie solange gewerbsmäßig spann. Sie muß andere Modelle erzeugen, neue Muster entwickeln. Kein Zufall, daß die Produktion zurzeit sehr gemischt ist, und auch die Treffer nicht fehlen. Freilich sieht es vorerst nicht danach aus, als ob sich auf dem Trümmerfeld zerstörter Ideologien, entwerteter Surrogate und wirkungslos gewordener Rauschmittel gerade die gehaltvolleren Werke behaupteten.

*

Zu den rühmlichen Ausnahmen gehört der von G. W. Pabst inszenierte Nero-Film: „Kameradschaft", dem eine Idee Karl Ottens zugrunde liegt, die neben anderen Entwürfen vom deutschen Ausschuß des „Völkerbund-Komitees für die Annäherung der Völker durch den Film" ausgewählt wurde. Der Film stellt sich auf eine höchst nützliche Weise in den Dienst des Friedensgedankens. Statt sich zu ideologischen Forderungen zu versteigen oder programmatisch auszuschwärmen wie etwa die pazifistische Filmlegende: „Niemandsland" von Leonhard Frank und Victor Trivas, die durch ihre leeren rhetorischen Gesten nur die Schwäche der hier eingenommenen pazifistischen Position enthüllt, holt er seine Fabel aus dem Leben selber. Sie zeigt nicht, was sein soll; sie zeigt, an die Bergwerkskatastrophe von Courrières anknüpfend, was einmal geschehen ist und sich immer wieder begeben mag. Der Höhepunkt des Films ist die Aktion der deutschen Kumpels, die ihre nationale Befangenheit überwinden und rettend ins fremde Land einbrechen. Pabst hat diese wirksame Handlung, die leider manchmal in schematische Gefühlsseligkeit entgleitet, bewundernswert gestaltet. Ich denke zum Beispiel an die Panik der Weiber, an den Auftritt in der Badehalle der Kumpels, an den dichten Realismus der Katastrophenbilder und nicht zuletzt an den geradezu großartigen Aplomb, mit dem die Fahrt der deutschen Rettungsmannschaft über die Grenze veranschaulicht wird. Die Außenszenen sind zum Teil im Kohlenrevier aufgenommen worden, und Kumpels wirken als Darsteller mit. Am Schluß findet eine Verbrüderung zwischen der deutschen und französischen Arbeiterbevölkerung statt, die aber nicht der Schluß ist. Ihr folgt vielmehr noch eine letzte bittere Szene im Schacht. Grenzbeamte nehmen dort unten zu Protokoll, daß das starke eiserne Trennungsgitter, das von den friedlich vordringenden Deutschen während des Brandes gesprengt wurde, wieder ordnungsgemäß eingesetzt ist. Dieses erschütternde Bild, dessen langsames Verdämmern jeden einzelnen Zuschauer zum Nachdenken darüber zwingt, ob ein solches Ende wirklich das Ende sein darf, ist bei den späteren Aufführungen gestrichen worden. Überhaupt scheint das breite Publikum der

AUS DEM FILM „ES LEBE DIE FREIHEIT!". TOBIS-SÜDFILM A. G.

Tendenz des Filmes nicht eben hold zu sein und lieber von einer Verbrüderung zu träumen, als in der Wirklichkeit für sie einzutreten.

*

Der Film: „Mädchen in Uniform", der mit Recht die öffentliche Gunst errungen hat, ist eine in doppelter Hinsicht erfreuliche Leistung. Einmal darum, weil sie von Geschmack und Anstand zeugt, die bei uns rar geworden sind; zum andern darum, weil sie eine Gemeinschaftsarbeit ist. Die Deutsche Filmgemeinschaft, die unter der künstlerischen Oberleitung von Carl Froelich steht, erbringt mit diesem ihrem ersten Kollektiv-Unternehmen den Beweis, daß es noch andere Methoden der Herstellung von Filmen gibt als die der herrschenden Filmindustrie. Von der nach einem Bühnenstück Christa Winsloes gedrehten Handlung nur soviel, daß sie die Erziehungsmethoden in einem Stift für adlige Mädchen geißelt, und dem alten, konservativen Maximen entspringenden Geist einen neuen gegenüberstellt, der mit Verständnis und Liebe mehr ausrichten zu können glaubt als mit militärischem Drill. Frau Leontine Sagan hat den Film sauber inszeniert. Ihre Regie trifft immer scharf die Kontur und erreicht durch die plastische Ausarbeitung aller Gestalten, was die zweidimensionale Satire, zu der ein solches Sujet den Routinier zweifellos verführt hätte, niemals bewirkt: eine Preisgabe dieses Mädchenstiftwesens, die zugleich seine Kennzeichnung ist. Aufgerollt wird es in lose aneinandergereihten Szenen, die voller reizender filmischer Einfälle sind. Der Alltag im Stift und die Potsdamer Architektur interpretieren sich wechselseitig, die große Schultreppe erhält das ihr zukommende Eigenleben, die Theaterepisode ist exemplarisch entwickelt und die Mischung der komischen Auftritte mit den ernsten und tragischen delikat. Zur besonderen Genugtuung gereicht überdies, daß die zahlreichen Mädchen im Film keine schablonierten Girls sind, sondern richtige Mädchen. Hoffentlich ist die Girlzeit jetzt auch auf der Leinwand vorbei, nachdem sie im Leben längst abgewirtschaftet hat.

*

Mit den Militärparaden allerdings scheint es noch kein Ende zu nehmen. Im Gegenteil, sie erfreuen sich sowohl in der Wirklichkeit wie im Film großer Beliebtheit und müssen sich daher mitunter auch dort entfalten, wo sie von rechtswegen gar nicht hingehörten. Die Ufa hat kürzlich in Gemeinschaft mit einem Fabrikunternehmen einen der Roggenbroterzeugung gewidmeten Kulturtonfilm: „Getrennt marschieren, vereint schlagen" hergestellt, in dem durch Trickzeichnungen der Nachweis erbracht werden soll, daß sich die Hefen und die Sauerteigbakterien im Sauerteig unter verschiedenen Bedingungen entwickeln. Dieser Vorgang wird nun so demonstriert, daß man die winzigen und wahrhaftig friedfertigen Körperchen einfach

RUHEPAUSE BEI DEN AUFNAHMEN FÜR DEN FILM „MÄDCHEN IN UNIFORM“
CARL FROELICH FILM A. G. (DEUTSCHE FILMGEMEINSCHAFT)

in Uniformen steckt. Und zwar müssen die einen zur Kavallerie einrücken, während die anderen, die nur schlecht vorwärts kommen, der Infanterie zugeteilt werden. Dann schmettern Militärmärsche drauflos, und ein unendlicher Zug von Hefen- und Bakterientruppen vollführt in strammer Haltung die vorgeschriebenen Evolutionen. Paraden im Brot, aufgerüsteter Sauerteig und Fridericus Rex unterm Mikroskop — wenn es so fort geht, wird die ganze Natur bald ein Kasernenhof sein.

Paraden und Militärmärsche herrschen auch im Film „York“ vor, mit dem die Ufa die Linie fortsetzt, die sie bereits im „Flötenkonzert von Sanssouci“ eingeschlagen hatte. Zu den tragenden Bestandteilen dieses Films zählen im übrigen historische Befreiungsreden gegen Frankreich, die ins Publikum hineingefeuert werden und jedenfalls gar nicht historisch anmuten. Um ihres aktuellen Neben- oder Hauptsinnes willen ist denn auch vermutlich in einem Teil des Auslandes das Werk starken Widerständen begegnet. Seiner Szenenfolge, die mit den geschichtlichen Ereignissen sehr willkürlich umspringt, läßt sich vor allem dies vorwerfen: daß sie sich ihre Tendenz so leicht gewonnen gibt, daß sie in einer Zeit, in der nur Selbstzucht und Vernunft eine Rettung herbeiführen könnten, den Glauben nährt, das Heil sei durch bloße Begeisterung oder gar kriegerische Aktionen zu erlangen. Aber ein solches Strohfeuer verprasselt

schnell und hinterher ist die Nacht noch viel dunkler. Um ganz davon zu schweigen, daß das Hinausspielen der Handlung auf so fragwürdige Glanzeffekte den Film selber beeinträchtigt und ihn des Gewichtes einer halbwegs historischen Darstellung beraubt. Schade darum! Denn er ist mit einem gewaltigen Apparat aufgezogen worden, enthält prachtvolle Arrangements und Photographien und bringt einige Episoden, die es verdienten, in einem besseren Ganzen untergebracht zu sein. Werner Krauß kämpft nach Kräften dagegen an, zur heroischen Attrappe entwürdigt zu werden. Am reinsten setzt er sich im Nebenbei durch.

*

Zum Schlusse noch ein Hinweis auf den längst bei uns eingebürgerten René Clair. In seinem neuesten Film: „Es lebe die Freiheit!“ persifliert er ein wenig naiv die Rationalisierung des Arbeitsprozesses. Es läßt das laufende Band ablaufen, vergleicht die Tätigkeit an ihm mit der von Sträflingen und stellt diesem Sträflingsdasein das freie Leben der Vagabunden als Ideal gegenüber. Aber diese romantische Ausflucht ist keine Lösung, sondern eine dem Ernst des Problems unangemessene Träumerei. Wahrscheinlich erklärt sie sich daraus, daß man in dem glücklicheren Frankreich noch nicht recht weiß, wie sehr wir unter den Folgen der durchgreifenden Mechanisierung zu leiden haben. Immerhin trifft Clair an vereinzelten Stellen ins Schwarze. Vor allem dort, wo er zeigt, daß unter den heutigen Umständen durch die leiseste menschliche Regung der ganze sinnreich ausgeklügelte Arbeitsvorgang ins Stocken gerät. Einer vergißt einen Augenblick seine Teilfunktion, und sofort ist die schöne mechanische Ordnung unrettbar verwirrt. Uberhaupt wird das Problematische durch eine Fülle von Bildeinfällen umspielt, die den Spießbürger, die Konventionen und das Offizielle mit einer wunderbaren Grazie glossieren. Sie entstofflicht die grobe Körperlichkeit und verwandelt das Geschehen in eine Arabeske, die heiter, ironisch und schwerelos dahinschwingt. Eine Befreiung von der Materie, die nicht zuletzt der Herrschaft über das Material und den technischen Apparat zu danken ist. René Clair denkt in Bildern und Tönen, er produziert Ideen, die nirgends sonst Bestand haben als eben auf der Leinwand. Der neue Film bedeutet wieder einen großen Fortschritt hinsichtlich der Verwendung des gesprochenen Worts. Es ist keineswegs ausgeschaltet, wird aber so eingesetzt, daß man es auch ohne Kenntnis der fremden Sprache versteht. Der Wortsinn deutet nämlich nicht die Situation, sondern umgekehrt: diese, die sich rein bildmäßig erschließt, führt zum Wortsinn hin. Musikalische Illustrationen überwiegen den Dialog und entlassen ihn gewissermaßen aus sich. Das Ziel Clairs ist offenbar die Einheit alles Tönenden überhaupt.

KABINE DER SEILSCHWEBEBAHN AUF DEN PATSCHENKOFEL
BLEICHERT & CO., LEIPZIG

Technik und Schönheit

von EMIL WALDMANN

Wenn ein junger Stil in der Baukunst im Werden ist, sagt die alte Generation, er sei häßlich. Gotische Bauwerke werden von den Architekten der Renaissance „barbarisch“ genannt. Das Schönheitsideal hatte sich geändert. „Schönheit ist, was Vergnügen wirkt. Was bloß Schmerz stillen und verhüten soll, braucht eigentlich keine Schönheit an und für sich zu haben.“ So schrieb vor anderthalb Jahrhunderten Wilhelm Heinse im „Ardinghello“. Seitdem ist ein Krieg angebrochen zwischen Schönheit und Armut. Wir sind nicht mehr reich genug, um uns falsche Schönheit zu leisten, aber zu echter Schönheit aus unserer Armut heraus, die Rhythmus und Pro-

portion, aber auch Gleichgewicht heißen könnte, haben wir es noch nicht überall gebracht.

Es werden bei Siloanlagen, also bei Nutzbauten, hohe Türme gebaut, schmal und zylinderförmig. Und das sieht dann so aus, von weitem, wie dorische Säulen. Und die Ingenieure sagen: „Na also". Das soll heißen, das zwanzigste Jahrhundert könne dasselbe wie die Meister des Parthenon, weil die Einzelform ja genau so aussieht. Aber die dorische Säule ist so geworden, wie sie aussieht als der Ausdruck des Gleichgewichts zwischen Last und Kraft, zwischen dem tragenden Element, dem senkrechten und dem getragenen, der wagerechten Balkenmasse, die darauf liegt. Auf den Silotürmen aber liegt gar nichts in der Quere. Sie sehen also nur halb so aus wie dorische Säulen, und als auf der Architektur-Ausstellung in Rom im Sommer 1931 ein italienischer Baumeister hohe Silotürme errichtete, klebte er ihnen kurz vor der Mündung ein Ornament aus Akanthus-Blättern an. Dieser gottverlassene Konstrukteur empfand also in seinem dunklen Drang immerhin, daß da etwas fehlte. Wenn es allerdings auch etwas anderes war, was da fehlte.

Die moderne Technik, die Maschine selber sogar, kann eine gewisse wohlgefällige Eleganz haben. Seit dem Eiffelturm mit seiner eleganten Ingenieurlinie haben die Menschen nicht aufgehört, die ästhetische Schönheit des Technischen zu preisen. Manche Maschinen wirken so faszinierend, daß ihre Formen sogar die Motive zu Photomontage hergeben, was man zeitweise ja auch einmal für Kunst gehalten hat. Aber immer nur im einzelnen. Wenn ein Bildhauer dann einmal daran geht, die Maschinen und die Arbeit an ihnen als Gesamterscheinung im Relief darzustellen, wird es auch gleich fürchterlich. Jenes metallene, höchst banale Gasometerrelief, das man in der Berliner Bauausstellung sehen konnte, stammt von einem Bildhauer, der sonst nur „abstrakt" kann. Vor der Wirklichkeit versagte er. Naturgemäß. Man ist noch nicht so weit, daß man den Ingenieur künstlerisch bezwungen hätte. Schließlich ist es ja doch das Zeichen einer Krise, daß noch keine Schiffsreederei Henry van de Velde einmal einen ganzen Luxusdampfer zum Durchkonstruieren in Auftrag gegeben hat und zur Durchdekorierung aus der Konstruktion heraus, von oben bis unten, von hinten bis vorn. Das wäre der Punkt, an dem sich zeigen müßte, ob der moderne Konstruktionsstil heute schon imstande ist, neue, eigene Schönheit aus seinem eigenen inneren Gesetz heraus zu schaffen. Der italienische Dampfer „Rex" aber sieht in seinen feinsten Räumen aus wie ein teures Hotel. Die Amerikaner, Söhne der Technik, wollen es nun einmal nicht anders. Man steht vor der erstaunlichen Situation, daß ein Schiff, das Werk der Ingenieurbaukunst, mindestens von innen gern so aus-

BERLIN, ELEKTRO-WERKE A. G. GROSSKRAFTWERK TRATTENDORF

sehen möchte wie ein Palais. Der Architekt aber, der Baukünstler, zeigt, wenn er einen Wohnraum einrichtet, überall die Konstruktion, sogar bei Stühlen, und wirklich glücklich ist er erst, wenn sein Salon so vernünftig wirkt wie der Operationssaal einer Frauenklinik.

Daß man ohne Ornament schön bauen kann, hat das größte Ingenieurvolk der Welt, die alten Römer, bewiesen. An ihren Brücken und Wasserleitungen läuft kaum irgendwo auch nur ein scharfes Profil oder ein Halbrundstab. Alles nackt aus Rhythmus und Proportion und Gleichgewicht. Römische Architektur aber war ein Weltstil der uralten Sachlichkeit. In Spanien bauten sie nicht anders als in Syrien. Weil sie überall dieselben Bedürfnisse hatten.

Gustave Flaubert hat die Erfahrung gemacht: „Wenn man für einen Gedanken die sowohl knappste als auch erschöpfendste Formel sucht, kommt zugleich immer auch der musikalisch klingendste Satz heraus.“ Man kann das auch auf die Kunst des Ingenieurs anwenden. Die Kurve der größten Energie und der schärfsten Spannung, etwa bei einer Eisenbahnbrücke, gibt die sinnlich wohlgefälligste Linie. Ein vollkommen konstruiertes Auto ist schöner, als eins mit einem technischen Fehler. Aber diese Erfahrungen sind nicht sehr neu und man hat deshalb noch kein Recht, von einer neuen, erst in unserem technischen Zeitalter möglichen Schönheit des Dinges, das nur aus Zweck und Materialgerechtigkeit besteht, zu reden. Ein Nilboot aus dem Jahre 2800 v. Chr., wunderbar praktisch konstruiert, ist, ohne Ornament, auch sehr schön, und der Schlitten der altsumerischen Königin Shub-Ad (3300 v. Chr.) ebenfalls, und die Äxte aus Lapislazuli und aus Bergkristall im ältesten Troja auch. Hygiene der Form, wie wir sie heute glücklicherweise wieder haben, gab es immer oder fast immer. Es fragt sich nur, was man daraus macht.

Was die heutige Armut und Not aus nüchternster Zweckbestimmung und aus vernünftigster, sparsamster Materialbehandlung und Materialgestaltung gemacht und tatsächlich zu einem neuen, dem Ingenieurwesen halb verwandten Stil geschaffen hat, verhütet einstweilen bloß Schmerz. Mindestens für die Augen. Dieses braucht aber, nach Heinse, Schönheit an und für sich noch nicht zu haben. Es ist nur erst die Voraussetzung. Auf diese Schönheit wird noch gewartet. Ehe sie da ist, hat man allen Anlaß, sich darüber zu freuen, daß die schmerzstillenden Voraussetzungen durch die Vernunft und die Logik des Technischen erfüllt sind.

Ein Protest deutscher Künstler

Dieses ist ein Brief, den die unterzeichneten deutschen Künstlerverbände sowohl an das Auswärtige Amt wie an das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung gerichtet haben.

„Die unterzeichneten Künstlerverbände erheben schärfsten Protest gegen die Art und Weise wie die Bilderkollektion für Oslo durch die Nationalgalerie zusammengestellt wurde und insbesondere dagegen, daß der leitende Direktor dieses Instituts, Geheimrat Justi, die Verantwortung ablehnt und sie Herrn Dr. Thormaehlen zuschiebt, der wiederum seinerseits die volle Verantwortung nicht tragen will.

Bei einer so wichtigen Veranstaltung, wie dem erstmaligen Erscheinen deutscher Kunst in Oslo, war es aber unbedingt notwendig, daß die Verantwortung von Persönlichkeiten getragen wird, die sich auch tatsächlich in vollem Umfange zu ihr bekennen. Neben den bedeutenden Werken führender deutscher Künstler zeigt die Kollektion das, was uns das allerschlimmste Übel bei der Zusammenstellung von Ausstellungen zu sein scheint, Einseitigkeit und Willkür. Auf keinen Fall durfte unter den ausgestellten Werken der verstorbenen Künstler einer der bedeutendsten deutschen Maler, Corinth, fehlen, während andere verstorbene Persönlichkeiten, wie Marc und Paula Modersohn, vertreten sind. Es ist unstatthaft, daß man bedeutende Künstler, die seit langem Namhaftes für die deutsche Kunst leisten, übergeht, während völlig unbekannte junge Schüler gezeigt werden. So kommt es, daß im Katalog fast zwanzig Künstler als Aussteller figurieren, deren Namen nur im engsten Freundeskreis bekannt sind.

Sehr diplomatisch wurde diese merkwürdige Auswahl von Werken, bevor sie nach Oslo abging, nur einem engeren Kreise von Künstlern, Kritikern und Kunstfreunden, und auch diesen nur nach Unterzeichnung eines Reverses, gezeigt, in dem der zur Besichtigung Zugelassene sich verpflichten mußte, vor Eröffnung der Ausstellung öffentlich keine Stellung zu der getroffenen Auswahl der Bilder zu nehmen.

Die unterzeichneten Künstlerverbände erheben daher Protest sowohl gegen die Art der Zusammenstellung der Künstler als auch gegen die Qualität eines Teiles der ausgesuchten Werke und stellen die Frage, ob eine einzelne Persönlichkeit, die bisher nur als Kustos der Nationalgalerie gewirkt hat und die niemals durch besondere Leistungen hervorgetreten ist, die Eignung besitzt, ein so verantwortungsvolles Unternehmen, wie eine deutsche Kunstausstellung im Auslande, durchzuführen?“

Preußische Akademie der Künste, Abteilung für die Bildenden Künste

Vereinigte Secessionen:

BERLINER SECESSION E.V. — VEREIN BILDENDER KÜNSTLER MÜNCHENS, SECESSION E. V. — RHEINISCHE SECESSION E. V.

Kartell der Vereinigten Verbände Bildender Künstler Berlins E. V.

ALLGEMEINE DEUTSCHE KUNSTGENOSSENSCHAFT — ARCHITEKTENVEREINIGUNG „DER RING“ — BERLINER SECESSION E.V. — DIE ABSTRAKTEN – FRAUENVERBAND – FREIE VEREINIGUNG DER GRAPHIKER – KÜNSTLERVEREINIGUNG BERLINER BILDHAUER – NOVEMBERGRUPPE – VEREIN BERLINER KÜNSTLER – VEREIN DER KÜNSTLERINNEN ZU BERLIN

Anmerkung der Redaktion zu dem Künstlerprotest

Ein solcher Protest gegen die Kunstpolitik, die im Kronprinzenpalais gemacht wird, war längst fällig. Hoffentlich wird er, wenn er von dieser Seite kommt, gehört. Hoffentlich hat er Folgen. Endlich sehen die Künstler ein, daß ihren wohlverstandenen Interessen nur der wirksam dient, der mit allen Sinnen den Sieg des wahrhaft Künstlerischen will, daß außerkünstlerischen Interessen dienende Diplomaten aber alles verderben.
Uns ist die Sammlung, die nach Oslo gegangen ist, nicht gezeigt worden. Natürlich nicht! Man fürchtet Kritik im Kronprinzenpalais. Wir können die Ausstellung darum nicht beurteilen. Doch kennen wir den Katalog; und der läßt streckenweise das Schlimmste vermuten. Bekannt ist, daß ein deutscher Maler, ein Vertreter des Expressionismus, seine schon ausgewählten und zugesagten Bilder zurückgezogen hat, nachdem er die Sammlung gesehen hatte. Was die Veranstalter aber nicht hinderte, trotz eines strikten Verbotes, fünf andere Bilder dieses Malers hinter seinem Rücken mit auszustellen. Dann hat Ludwig Thormaehlen selbst im Vorwort des Kataloges und in der deutschen Presse etwas wie ein Programm verbreitet. Es sei hier wörtlich abgedruckt:

„Was läge näher, als in Norwegen zu zeigen, in welchem lebendigen deutschen künstlerischen Feld die Kunst Edvard Munchs aufgenommen wurde. Die in dieser Ausstellung vereinigten Maler stehen in dem Kunstraum, den Munch als einer der ersten eröffnete.
Munch war zu wiederholten Malen und längerem Aufenthalt in Deutschland. Die Bedingungen, aus denen heraus sich die deutschen Maler, die in Oslo gezeigt werden, in ihren Anfängen entwickelten, gaben hier auch für Munchs Arbeiten Anlässe und fordernde Kräfte. 1892 wurde seine erste Ausstellung in Berlin Anlaß zu einer Scheidung der Geister. Eine der Folgen wurde die Gründung der Berliner Secession, einer der ersten in Deutschland, die, oftmals gespalten, inzwischen zu festen Körperschaften in deutschen Kunst-Städten geworden sind. Aber die Kunst Edvard Munchs wirkte weiterhin von Generation zu Generation Leben weckend und Neuem zu Form und Dasein in Deutschland verhelfend. Nicht, daß eine unmittelbare Folge und Mache nachzuweisen wäre. Neben van Gogh, der niemals in Deutschland war, dessen Kunst erst um die Jahrhundertwende bekannt wurde, hat kein nichtdeutscher Maler den Umkreis künstlerischer Ideen, malerischen Traumes, innerer und realer Schau, der Mittel und der Erlebnisbereiche für die Lebenden in Deutschland so zu weiten vermocht wie Edvard Munch."

Im Kronprinzenpalais mag diese Geschichtsfälschung geglaubt werden, in Oslo wird man sie vielleicht als Courtoisie werten; die deutschen Künstler, die es besser wissen, sind darüber, wie der Protest zeigt, mit Recht entrüstet. Man sucht im Kronprinzenpalais endgültig mit der Meinung aufzuräumen, als sei ein Maler namens Manet richtunggebend für die deutsche Kunst gewesen, als hätte es in Deutschland jemals eine impressionistische Malerei gegeben. Kunsthistoriker, die so gewissenlos mit der Geschichte der Kunst umgehen, können es auch mit der Kunst der Lebenden nicht ehrlich meinen. Sie meinen immer nur ihren eigenen Erfolg.

Berliner Chronik

Gedächtnisausstellungen

Zwei offizielle Ausstellungen waren dem Gedächtnis Verstorbener gewidmet: im Kronprinzenpalais wurde ein Ausschnitt vom Lebenswerk Maria Slavonas gezeigt, in der Nationalgalerie war das erste Stockwerk den Bildern Lesser Urys eingeräumt. Gedächtnisausstellungen haben meistens etwas Melancholisches. Nicht nur weil die Gestorbenen zu betrauern sind, sondern weil nach dem Tode plötzlich möglich wird, was vorher um keinen Preis zu erreichen gewesen wäre.
Welche Freude wäre es für Maria Slavona gewesen, wenn sie diese Krönung erlebt hätte! In den letzten Jahrzehnten ist sie, die einst an der Tafel mit den Meistern sitzen

durfte, weggedrängt worden von lärmend hereinströmenden neuen Gästen. Jetzt erst, nach ihrem Tode, wird wieder erkannt, wie gut sich die besten ihrer in jedem Sinne vornehmen Bilder gehalten haben und weiterhin halten werden. Diese Frau war auch als Malerin eine schöne Seele; sie hatte zudem gründlich gelernt und hat es verstanden, das Gelernte lebendig zu kultivieren. Edelste französische Kunstsprache ist hier in ein schmiegsames, heiteres Frauendeutsch übertragen; wie ein leises, verliebtes Echo gibt ihre Malerei den Jubel einer Kunst wieder, die den Ewigkeitszug hat.

Was im Dezemberheft über Lesser Ury, mit der bei einem Todesfall gebotenen Zurückhaltung, angemerkt worden ist, das bestätigte rücksichtsloser die Gedächtnisausstellung. Wenige Künstler nur vertragen so umfangreiche Ausstellungen. In diesem Fall ist Ury, durch die ihm zugedachte übertriebene Ehrung, ein schlechter Dienst erwiesen worden. Der Eindruck dieser Monsterausstellung war erschütternd: eine solche Selbstzerstörung vorhandener Anlagen, eine solche Übersteigerung aus Geltungsbedürfnis, ein solcher Idealismus, der aufs Haar der Lüge gleicht, ein so oberflächlicher Tiefsinn, solche Genietuerei und der überlaute Erfolg dann, der in einer Ausstellung des ganzen Lebenswerkes in der nationalen Galerie liegt — das alles ist in dieser Mischung nur in Deutschland möglich. Nur in Deutschland kann Unechtes so verkannt werden. Nur ein Volk, daß seine Augen nicht zu brauchen weiß und das mit Vorliebe Komödianten des Lebens Heiligenscheine aufsetzt, billigt immer wieder eine Kunstpolitik, die solche Ausstellungen wagt, die Fehlgriff an Fehlgriff reihen darf, im Schutze einer „guten Presse".

Lehrhafte Ausstellungen

Angenehm still ist es immer im Kupferstichkabinett. Dafür waren die beiden letzten Ausstellungen „Bild und Studie" und „Meisterwerk und Mittelmaß" ausgezeichnet ersonnen und gemacht. Sie waren eine Fundgrube für den, der Beziehungen sucht. Beide Veranstaltungen waren mit Bewußtsein lehrhaft betont. Hier und da vielleicht zu nachdrücklich, immer aber geistreich. Die erste Ausstellung gab wertvolle Aufschlüsse über die Arbeitsweise großer Künstler; die zweite beschäftigte sich mit der schwer zu beantwortenden Frage: Was ist Qualität? Hier taten die erklärenden und wertenden Texte ein wenig zu viel des Guten. Um die Meisterwerke hervorzuheben, wurde das daneben gehängte „Mittelmaß" zuweilen so scharf kritisiert, daß der naive Betrachter fragte: Warum habt ihr die Blätter gekauft, wenn sie so mäßig sind? Sie sind aber in vielen Fällen gar nicht so schlecht. Die gezeigten Beispiele des Mittelmaßes aus der Vergangenheit ließen sich in einer anderen Ausstellung zum Teil als Vorbilder zeigen und als „Mittelmaß" daneben schlechte Zeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts. Alles ist relativ. Oder es ließen sich einige der gezeigten „Meisterwerke" (etwa Dürer und Grünewald) mit anderen derselben Ausstellung konfrontieren (etwa mit Blättern des achtzehnten Jahrhunderts), und es würden diese letzten dann „Mittelmaß" sein. Am Ende lag der Reingewinn beider Ausstellungen im Anblick vieler herrlicher Meisterzeichnungen. Das Kupferstichkabinett kann stolz sein auf einen so seltenen und reichen Besitz. Auch soll sich die Leitung von den Gefahren, die nun einmal in allem Didaktischen liegen, nicht abschrecken lassen, auf dem beschrittenen Wege weiterzugehen. Wie die eben angedeutete Gedankenfolge beweist, führt selbst der Einwand zu produktiven Überlegungen.

Ein neues Kunsthaus

Seit langem wünschen sich die Berliner Künstler ein neues Kunsthaus. Jetzt hat W. Büning, ein sachlich denkender, geschmackvoller Architekt, einen Entwurf angefertigt. Als Bauplatz denkt man sich ein freies Gelände der Kunsthochschule an der Hardenbergstraße.

Gegen das Praktische des Plans ist, wie man sieht, nicht viel einzuwenden; um so mehr gegen das Grundsätzliche.

Für wen soll dieses neue Ausstellungshaus eigentlich gebaut werden? Die Akademie hat gute Räume und macht darin regelmäßig Ausstellungen. Der Verein Berliner Künstler besitzt zurzeit sogar zwei Häuser im Tiergartenviertel und gibt sich auch viel Mühe. Die Juryfreien sind zwar am Platz der Republik schlecht logiert, doch sind ihre Ausstellungen auch nicht eben wichtig. Trotz aller Nöte wird immer noch vieles in den Kunsthandlungen gezeigt; und die Nationalgalerie ist nicht müßig. Nur die Berliner Secession braucht bessere Ausstellungsräume und möchte aus ihren Verlegenheiten herauskommen. Für sie allein kann aber nicht wohl ein großes neues Haus gebaut werden. Die großen Sommerausstellungen, die von vielen Vereinen beschickt werden, sind Unternehmungen, denen man einen sanften Tod wünscht: sie sind überlebt. Die letzten Ausstellungen am Lehrter Bahnhof und im Schloß Bellevue haben es bewiesen. Wird nun ein neues Haus gebaut, so erwächst damit die Gefahr, daß es nicht für das Ausstellungsbedürfnis da ist, sondern daß „Große Berliner" künstlich gemacht werden, um das Haus zu füllen, um seine Existenzberechtigung hinterher zu erweisen. Das muß dann zu einer Galvanisierung überlebter Bedürfnisse und damit zu einer Aufblähung führen. Das einzige, dem man zustimmen könnte, wäre ein kleines Kunsthaus.

Man spricht gern von Entwicklung. Leider ist nie von jener Entwicklung die Rede, die sich mit gesunder Rückbildung beschäftigt. Die Tendenz der Zeit ist: weniger Künstler, weniger Hochschulen, weniger Bilder. Das klingt wie gegen die Kunst und die Künstler gesprochen; es klingt nur obenhin Zuhörenden so. Es liegt im wohlverstandenen Interesse der Kunst und der Künstler, daß sie sich selbst, sowohl aus ideellen, wie aus wirtschaftlichen Gründen, Notverordnungen auferlegen.

HUND. RÖTLICHER TON. COLIMA. 31 cm HOCH

SAMMLUNG VOGEL. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE

Max Pechstein

Dem fünfzigjährigen Max Pechstein hatte die Berliner Secession eine Ausstellung bereitet. Diese hat die Vorzüge und die Grenzen seines Talents wohl endgültig festgestellt. Zu den Vorzügen gehört eine etwas derbe, aber immer wirksame dekorative Brillanz, eine natürliche Kühnheit des Wurfs und Vortrags, eine flotte Unbekümmertheit des Griffs

und eine sympathische Unbeschwertheit von allem Ideenhaften. Pechstein scheut nicht das Akademische, aber er bleibt auch im Akademischen naturburschenhaft frisch. Bei seinen Vereinfachungen und Stilisierungen nimmt er es nicht allzu genau, oft läßt er fünfe gerade sein. Fast immer aber lebt in der Vereinfachung der erste lebendige Eindruck fort, selbst wenn das Bild ein wenig an einen Dreifarbendruck erinnert. In manchem kommt der Maler, in vielem der Zeichner von van Gogh her; doch ist er eigentlich zu gesund für diese Tradition. Denn er hat mehr Muskel als Nerv.

Kunstschule und Schulkunst

Zwei Ausstellungen von Schülerarbeiten verwiesen wechselweise aufeinander: in der Staatlichen Kunstschule wurden Arbeiten von Studierenden — das sind die zukünftigen Zeichenlehrer — gezeigt; und in der Prinz-Albrecht-Straße waren Ergebnisse des neuen Zeichen- und Werkunterrichts an höheren Schulen ausgestellt.

Die Kunstschule überzeugte im wesentlichen. Der Lehrgang ist vernünftig, er führt von Stufe zu Stufe, geht von lehrbaren Grundlagen aus und verzichtet darauf, einen Künstlerdünkel zu wecken. Gelehrt wird, was ein Zeichenlehrer, vor allem in kleineren Städten, braucht, wo er, neben dem Unterricht, ein wenig Faktotum für alles angewandt Künstlerische sein muß. Ganz läßt sich künstlerischer Ehrgeiz freilich nicht unterdrücken, weil jede Beschäftigung mit der Kunst zum Schöpferischen nun einmal verlockt. Das aber bringt das Leben nachher schon ins gleiche. Deutlich zeigte die Ausstellung, daß es im wesentlichen auf zwei Lehren hinausläuft: erstens auf ein Verständnis der Körper, auf die Wiedergabe der Naturform und der Naturerscheinung; und zweitens auf eine mehr oder weniger treue Nachahmung dessen, was die Lehrer (Jaeckel, Großmann, Roeßner usw.) machen. Das erste ist von Vorteil, das zweite ist schon etwas bedenklich, läßt sich aber nicht vermeiden.

Auffallend ist dann, daß die Kinder anders erzogen werden. Man läßt ihnen viel mehr Freiheit. Uns scheint: zuviel Freiheit. Bei ihnen artet darum das Zeichnen und Malen — weniger der Werkunterricht — leicht zu einem „genialen" Spiel aus. Pädagogisch überzeugte die Ausstellung der Kunstschule mehr. Dafür war die der Arbeiten von Kindern interessanter. Hier überraschten erstaunliche Talentproben. Streckenweise wirkte die Ausstellung wie eine Filiale der Berliner Secession. Ist solche Wirkung wünschenswert? Dieser sich so hoffnungsvoll entfaltende Kunsttrieb wird in den meisten Fällen schnell versiegen, wenn die jungen Leute einen Beruf ergreifen. Warum versagt die Fähigkeit so schnell wieder? Weil durchweg Formen der modernen Kunst, die der Jugend in Ausstellungen, Schaufenstern und Revuen überall entgegentreten, imitiert werden, weil die jungen Menschen — anders als die Zeichenlehrer — beim Ende anfangen. Man sollte denken: wo Vierzehnjährige schon so zeichnen, müßte die Malerei blühen. Sie blüht aber nicht. Der Fehler liegt in eben dieser Zeitmode: beim Ende anzufangen. Die Zeichenlehrer sollten darum auch dahin erzogen werden, ihre Schüler nicht nur ehrgeizig spielen zu lassen, sondern ihnen Grundlagen beizubringen. Die Ergebnisse sind dann vielleicht weniger ausstellungswürdig, die Jugend aber hätte einen Vorteil für das ganze Leben.

Das Ehrenmal

Als Tessenows Modell zum Ehrenmal für die im Kriege Gefallenen in Schinkels Neuer Wache zur Ausführung bestimmt und ausgestellt wurde, hat er, haben die Begutachter, die für ihn eingetreten waren, Angriffe hinnehmen müssen, die dem Ton und der Gesinnung nach zum Widerwärtigsten gehören, was diese Jahre gezeitigt haben. Und das will etwas sagen. Als das Ehrenmal dann im vorigen Sommer eingeweiht wurde, schrieb

„Kunst und Künstler", nach einer Kritik des Geleisteten, folgendes: „Jetzt bleibt die Wirkung auf das Volk abzuwarten. Denn es handelt sich um ein Werk, das nicht nur ästhetisch beurteilt werden kann, weil es dem Volke — dem ganzen — ein Gleichnis werden soll. Es wird von hohem Interesse sein, zu beobachten, in welcher Weise die Deutschen mit diesem Symbol leben werden, in welcher Weise es an das Herz des Volkes rühren wird. Das können uns die Zeitungen nicht künden; es wird erst im Laufe der Jahre offenbar werden."

Es wird schon jetzt offenbar. Innige Beziehungen zu den Hinterbliebenen der ehemaligen Kämpfer, zu allen, die das Schicksal der Zeit gefühlt haben und noch fühlen, sind bereits geknüpft. Immer ist ein stilles Gehen und Kommen, die Besucher fühlen sich feierlich berührt, sie entblößen den Kopf, verweilen und gehen ernsten Gesichts davon. Der schwarze Gedenkstein ist eng umstellt mit Kränzen und Blumensträußen, Geschenke und Gedichte werden den Toten des Krieges dargebracht, wie sich Weihegeschenke um die Altäre katholischer Kirchen häufen, so ordnen sich hier im Kreise naive Zeichen und Symbole der Liebe — und dieser phrasenlose, zeremonienlose Kult ergreift jeden Fühlenden. Politiker und Berufskollegen wollten von der ehrfürchtigen Einfachheit dieses Werkes nichts wissen; das einfache Volk aber hat es schon heute ins Herz geschlossen, es lebt damit, es fühlt den lauteren Adel edler Menschlichkeit.

Von welchem anderen Kunstwerk unserer Zeit darf dieses gesagt werden!

Die Ausstellungen der Nationen in London

In dem Aufsatz mit diesem Titel (Seiten 6—12) findet sich der Hinweis auf eine in London noch ausstehende Ausstellung Deutscher Kunst. Wir möchten dazu bemerken, daß der bekannte Plan Julius Meier-Graefes, im Lande selbst einmal die zwei- oder dreihundert besten Bilder aus fünf bis sechs Jahrhunderten deutscher Malerei auszustellen, dieser Möglichkeit schon vorgearbeitet hat. Über die Idee ist der Vorschlag freilich nicht herausgekommen, weil bei uns keiner dem andern das Primat eines guten Gedankens gönnt. Ist dieser andere, wie Meier-Graefe, nicht einmal graduiert, so kann er überhaupt nicht auf Erfolg rechnen. Ebenso groß ist das Hindernis, das in der Zwietracht der deutschen Stämme liegt. Die für eine solche Ausstellung erforderlichen Bilder müßten von überall, aus Preußen, Württemberg, Baden und vor allem auch aus Bayern zusammenkommen. Für eine Ausstellung in Berlin? Nicht zu machen. Vielleicht gelingt es für eine Ausstellung in London. Die dann hinterher auch in Deutschland gezeigt werden könnte.

Neues aus Amerika

Die Kunstsaison in New York steht im Zeichen einer starken Hausse für nationale amerikanische Kunst. In den Galerien — die sich eher vermehrt als vermindert haben — sind, trotz der „Depression", vorwiegend Bilder von Amerikanern und Amerikanerinnen zu sehen. Diese, die Frauen, finden vor allem eine günstige Lage vor, sich in der Kunst aktiv oder passiv zu betätigen, weil sie von nahezu allen Pflichten befreit sind, dafür aber weitgehend Rechte dem Manne gegenüber geltend machen dürfen. (Die Frau kann den Mann bei „non support" ins Gefängnis bringen. Schuldhaft!)

Obenan steht das „Whitney Museum of American Art" in New York. Es ist von Mrs. Gertrud Vanderbilt-Whitney — die selbst bildhauert — finanziert worden. Der Einweihung gab „Al" Smith, der Präsidentschaftskandidat, der durch formloses Wesen unbeschreiblich populär geworden ist, die höhere Weihe. Es gibt aber auch eine Kritik, die unter der ironischen Devise „Amerika über alles" (auf deutsch) gegen dieses Forcieren einer nationalen Kunst Stellung nimmt.

Auch mexikanische Maler, an der Spitze Diego Rivera und Orozko, werden als Repräsentanten einer autochthonen amerikanischen Kunst, als Vertreter einer „mexikanischen Renaissance“ gefeiert. Diese Künstler haben ein Verdienst um die Wiederbelebung des Fresko. Sie lehnen sich an frühitalienische Kunst und benutzen Elemente der alten Azteken- und Mayakunst. Arbeiten dieser Art werden im „Museum of Modern Art“ gezeigt. Im Gegenständlichen machen diese von Kapitalistinnen beschwärmten Wandmalereien Propaganda für Antikapitalismus und Revolution.

Vorausgegangen war die große Kollektivausstellung Henri Matisse. 78 Bilder, darunter manches aus deutschem Besitz. Rußland hatte die wichtigen Bilder der ehemaligen Sammlungen Schchukine und Morosov nicht hergeliehen.

Mrs. Maud Dale veranstaltete im „French Museum“ eine Ausstellung „Renoir and the french Tradition“. Die „Tradition“ repräsentierten nur einige Bilder von Courbet, Watteau, I. L. David, Gerard und Corot. Im Katalog hatte Maud Dale den Satz geschrieben: „Renoir was not a realist, but a great romantic.“

Die schönste Ausstellung des Winters (bei M. Knoedler u. Co.) enthielt 21 Zirkuszeichnunngen, die Lautrec 1899 im Sanatorium gemacht haben soll. Sie sind vorher nur in der Louvre-Ausstellung (im Jahre 1931, s. K. u. K., Seite 379) gezeigt worden; sie wirkten, als seien sie gestern abend gesehen und heute gezeichnet worden. Lithographien und Plakate von Lautrec zeigte Kraushaar.

Das Metropolitan Museum hat, um Raum zu gewinnen, Emanuel Leutzes 1851 in Düsseldorf gemaltes, sehr populäres Bild „Washington crossing the Delaware“ entfernt. Darüber entrüstet sich die Presse. Der neue Präsident hat die Wiederaufstellung an anderer zugesagt.

Dr. Hermann Post (New York)

Anmerkung der Redaktion: Zu dieser letzten Notiz über das Washingtonbild Leutzes schreibt uns Emil Waldmann, der Direktor der Bremer Kunsthalle:

„Das Bild war jahrzehntelang das populärste Werk deutscher Kunst in Amerika. Emanuel Leutze, ein Deutsch-Amerikaner, 1816 in Schwäbisch-Gmünd geboren und in Philadelphia groß geworden, hatte es im Jahre 1851 auf Bestellung für den Kongreßsaal des Kapitols in Washington gemalt. Die Komposition, eine der glücklichsten Leistungen der deutschen Historienmalerei, ist auch in Deutschland sehr berühmt. Das sechs Meter breite Bild hängt, auch als Original, seit dem Jahre 1863 in der Bremer Kunsthalle. Beide Exemplare, das Bremer sowohl wie das amerikanische, sind eigenhändig. Als das jetzt in Bremen befindliche Bild noch in Arbeit war, wurde es durch Brand beschädigt und der damals in Düsseldorf lebende Künstler malte ein zweites, um in Washington nicht eine beschädigte oder restaurierte Leinwand abzuliefern. Dann besserte er das erste Exemplar aus und malte es zu Ende, schickte es ein Jahrzehnte lang auf alle großen Kunstausstellungen in Deutschland, wobei es durch einen Stich von Paul Girardet sehr berühmt wurde, und verkaufte es schließlich im Jahre 1863 für 900 Taler Gold an die Bremer Kunsthalle, in der es heute noch hängt und hängen bleiben wird.

In seinen Historienbildern hat der im Jahre 1868 in Amerika an Gehirnschlag gestorbene Künstler fast ausschließlich Gegenstände aus der englischen und amerikanischen Geschichte behandelt. Das Beste von seiner Hand dagegen dürften seine Bildnisse sein, von denen einige in deutschen Museen, in Hamburg und Stuttgart, zu finden sind.“

TH. CHAMPION, DIE POST

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, DÜSSELDORF

Theo Champion

von WALTER COHEN

In Düsseldorf gab es immer nur wenige Sonderlinge und Abseitige unter den Malern. Was nicht zur Akademie gehörte, ordnete sich früher willig den Gruppen und Grüppchen ein, die etwa „Niederrheinische Landschaft" oder die Damen der Gesellschaft oder, wie der jüngst verstorbene Gerhard Janssen, deren Putzfrauen malten. Champion ist ein Fall für sich. Es spricht für das Reifen des künstlerischen Urteils in Düsseldorf, daß eine jüngst bei Flechtheim veranstaltete Ausstellung seiner Malereien einen ungewöhnlichen Erfolg hatte. Auch nach außen hin, denn mehr als zwanzig Werke wurden verkauft, was heute wahrlich etwas heißen will. Die kleinformatigen Bilder des heute Vierundvierzigjährigen sind modern empfunden und doch, wie selten ist das, an der Wand mehr als Dekoration. Sie bringen eine gewisse Wärme und Herzlichkeit ins Zimmer, viel weniger jedoch durch die Motive, als durch die Liebe und Sorgfalt einer spitzpinselig am Einzelnen verweilenden Malerei. Etwas Biedermeier, aber mit einem Schuß Henri Rousseau. Der ausgezeichnete Renger-Patzsch hatte neulich im Folkwang zu Essen eine Ausstellung „Einbruch des Menschen in die Landschaft". Ein anderer Zyklus der Photographien hieß „Die Landstraße". Auch Champion meistert, auf seine Art, diese Motive, aber er tut es mit Eigenwillen, mit etwas liebenswürdiger Verranntheit, während Renger, der ein Künstler seines Faches ist, an Sachlichkeit, Klarheit, Schärfe sich gar nicht genug tun kann. Champions Farbe ist blühend. Es gibt bei ihm einen köstlichen Zweiklang von Laubgrün und Himmelsblau. Die Püppchen von Figuren tragen blitzende

TH. CHAMPION, DER WEG ZUM STRAND

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, DÜSSELDORF

Farben. Wir wollen froh sein, daß es im Deutschland des Kulturabbaus noch diesen echten Idylliker gibt. Er ist ein geborener Düsseldorfer, hat an der Akademie studiert und rechtfertigt ein Düsseldorf, das sein Bestes den farbig orientierten Rheinländern verdankt. Die Sünden der sogenannten „Düsseldorfer Schule" gehen irgendwie alle auf den wässerigen Berliner Akademismus der Wilhelm-Schadow-Zeit zurück.

Künstlernot und Kunstpflege in München

von HANS ECKSTEIN

Die Künstlerschaft fordert von Staat und Kommunen Hilfe gegen die Not, die sie heute härter denn je bedrängt. Ihre Hilferufe werden nicht überhört; die Summen, die jährlich in Deutschland „Zur Förderung der Kunst" ausgeworfen werden, sind alles in allem recht beträchtlich. Gleichwohl erkennt die Künstlerschaft ihre Förderungsansprüche noch längst nicht als erfüllt an. In der Tat ist ihre Lage von Jahr zu Jahr hoffnungsloser geworden: in den Ateliers gebietet die bare Not; unter tausend Künstlern sind kaum hundert, die auf andere Hilfe rechnen können als auf die durch irgendeine Wohlfahrtsinstanz. Von Staat und Kommunen erwartet man, daß sie aus Mitteln der Allgemeinheit einer nicht mehr marktfähigen Kunst die weitere Existenz sichere, dem Künstler die Möglichkeit geben, „Rohstoffe in hochwertige Dinge umzuwandeln", wie es in einer Eingabe der Künstler an den Reichskanzler heißt. Man macht endlich geltend, der Staat habe mit Gründung und Unterhaltung von Kunstschulen auch die Verpflichtung übernommen, den Zöglingen dieser Anstalten, nicht minder aber auch den Opponenten der Akademien — ihnen sogar in erster Linie — die Einträglichkeit ihres Talents zu gewährleisten. Freilich ist der Staat von der Schuld einer verantwortungslosen Vermehrung des Künstlerproletariats nicht ganz freizusprechen. Doch geht es keinesfalls an, jeden Versager auf sein Schuldkonto zu buchen. Wer mit seinem künstlerischen Talent nicht zu wuchern versteht, muß sich wohl oder übel an andere seiner Begabungen halten. Schließlich wählt ja jeder seinen Beruf auf eigene Verantwortung Man braucht nur die von der Künstlerschaft gestellten Ansprüche auf die Verhältnisse in anderen Berufen zu übertragen, um ihre Sinnlosigkeit zu erkennen. Gewiß ist in der Kunst das Entscheidende eben das, was einen manuellen Farbauttrag auf Leinwand oder das Kneten eines Tonklumpens erst zu Kunst macht, nicht lehrbar wie die Anwendung der Paragraphen des BGB. oder eine Blinddarmoperation. Aber ist daraus zu folgern, daß man mit einem Pfuscher des Farbkastens milder verfahren soll als mit den Schädlingen in anderen Berufen? Zweifellos darf der Künstler sich auf seine Freiheit berufen: es steht ihm zum Beispiel frei, Kitsch zu produzieren, und solange er dafür einen Markt findet, kann ihm niemand das Geschäft verderben. Stockt aber der Absatz, so ist es nun und nimmer Pflicht des Staates, im Interesse der Kunst den malenden oder plastikelnden Pfuscher über Wasser zu halten, der im blinden Schöpferdrange seine Machwerke natürlich für „hochwertige Dinge" hält (Ein jeder, sagt Nietzsche, liebt sein Werk mehr, als es verdient.) Hier gibt es offenbar eine deutliche Grenze zwischen Kunstpflege und dem Aufgabenbereich der Wohlfahrtsämter. Indem man sich auf den Geschmack beruft, wird sie allerdings verwischt: de gustibus non est disputandum. Es kommt jedoch in der Kunst nicht auf den Geschmack an, sondern lediglich auf die Qualität der Form – und die ist durchaus diskutabel. Zwischen Firle und Uhde, zwischen Schiestl und Leibl, Behn und Hildebrand gibt es objekive Qualitätsunterschiede — nicht anders als zwischen verschiedenen Kartoffel- und Apfelsorten.

Es wäre gewiß ein völlig unangebrachter Snobbismus, immer nur das Höchste und Stärkste gelten zu lassen. Zu jedem Gipfel gehören Täler. Die durchschnittliche Leistung

schafft das Niveau, über das sich die große Begabung erhebt. Aber wer sagt, wo der Durchschnitt aufhört und das Unterdurchschnittliche beginnt? Die Frage stellt vor ein peinliches Dilemma. Denn auch die Unerprobten, deren Talent verspricht, können nicht übergangen werden; das Risiko, daß sie ihr Versprechen nicht einlösen, ist in Kauf zu nehmen. Vor Mißgriffen gibt es überhaupt keine absolute Sicherheit. Je entschiedener man die Kunstpflege jedoch rein künstlerischen Gesichtspunkten, der Frage der Formqualität also, unterstellt und von bloßen karitativen Maßnahmen Abstand nimmt, desto geringer wird die Gefahr vor Fehlgriffen. Denn es wird für eine tätige Kunstpflege im Gegensatz zu einer karitativen Künstlerunterstützung in keinem Falle vertretbar sein, das künstlerische Gesamtniveau durch eine planlose Wohlfahrtspflege, die eine natürliche Regulierung der Produktion durch Angebot und Nachfrage völlig unterbände, herabzudrücken, anstatt mit allen Mitteln die heutige in wirtschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht völlig wahnwitzige Überproduktion einzudämmen (auch durch Abbau der Kunstschulen). Es läßt sich schwer abschätzen, welchen Anteil rein wirtschaftliche Ursachen an der vielbesprochenen Krise haben. So gewiß sich die gegenwärtige wirtschaftliche Depression als weitere Belastung der Lage auswirkt, so gewiß sind die inneren, die psychologischen Gründe dieser Krise ungleich entscheidender. Soviel ist gewiß: die Kunst ist nicht gestorben und wird nicht sterben; weder die Technik noch eine etwa zu konstatierende Verlagerung der ästhetischen Bedürfnisse werden sie überflüssig machen. Eines allerdings scheint die Technik (Foto, Film etc.) vernichten zu wollen: jene Pseudokunst, die nicht am Gegenstande wächst, sondern sich in ihm erschöpft, das heißt das reine Interesse am Bildgegenstand, jene manuelle Reproduktion der Wirklichkeit, die von jeher künstlerischer Formqualitäten bar war. Sie hatte seither, wenn auch nie eine künstlerische, so doch eine soziologisch-wirtschaftliche Existenzberechtigung. Auch diese hat sie heute verloren und sie wird sie kaum wieder gewinnen. Wahrlich kein Anlaß, um über die „Kunstmüdigkeit" unsrer Zeit zu klagen; dieses Sterben ist ein Glück für die Kunst.

Das alte Ausstellungswesen hat ersichtlich abgewirtschaftet und was heute an seine Stelle zu treten hätte, wäre zweifellos gegen die Wünsche der Künstlerschaft selbst durchzusetzen. Denn sie vertritt in ihren Organisationen wesentlich die Interessen des Berufsstandes als solchem, ohne Ansehen der künstlerischen Leistung im einzelnen. Das ist ihr unbestreitbares Recht: die Landwirte betteln um Zölle, der Einzelhandel um Warenhaussteuer, die Künstler verlangen Staatsankäufe und geldliche Beihilfen für ihre Ausstellungen (Beiträge zu ihren Werbungskosten). Aber hat der Staat die Pflicht oder auch nur das Recht, diese Forderungen anzuerkennen, die nachweislich einer wirklichen Sanierung der Lage nicht dienen? Die Kollegialität und wohl noch mehr die unkollegialen Eifersüchte unter den einzelnen Verbänden, Gruppen, Grüppchen und ihren Mitgliedern haben die repräsentativen Massenaufmärsche von Kunstwerken, wie sie alljährlich an mehreren Stellen des Reiches stattfinden, sanktioniert. So ungern der einzelne Künstler oder Verband diesen Kunstbetrieb heute mitmacht, so hält man doch aus Gründen der Opportunität an dieser durch öffentliche Gelder ermöglichten, durch offizielle Eröffnungsfeiern mit Ministerreden und Wagnerschen Ouvertüren pomphaft eingesetzten Kunstparaden fest. Man wird nicht vergessen dürfen, was einzelne Künstlerverbände Fruchtbares geleistet haben, wo sie unter der Leitung bedeutender Persönlichkeiten gestanden haben, wie die Berliner Secession unter Liebermann. Aber die Gegenbeispiele zu diesem Glücksfall sind häufiger und blickt man auf das Ganze, so wird einem schwerlich beikommen, eine Apologie der Künstlergruppen zu schreiben. Die ernsthafte Bemühung dieses oder jenes Verbandes, das Übel zum Besseren zu wenden (auch im Münchner Glaspalast gab es erfreuliche Ansätze dazu), soll nicht verkannt werden. Die

systemlose Anhäufung von Kunstwerken hat sie stellenweise etwas interessanter zu gestalten vermocht. Die Ausstellungsform als solche jedoch ist überlebt und von Jahr zu Jahr sinnloser geworden.

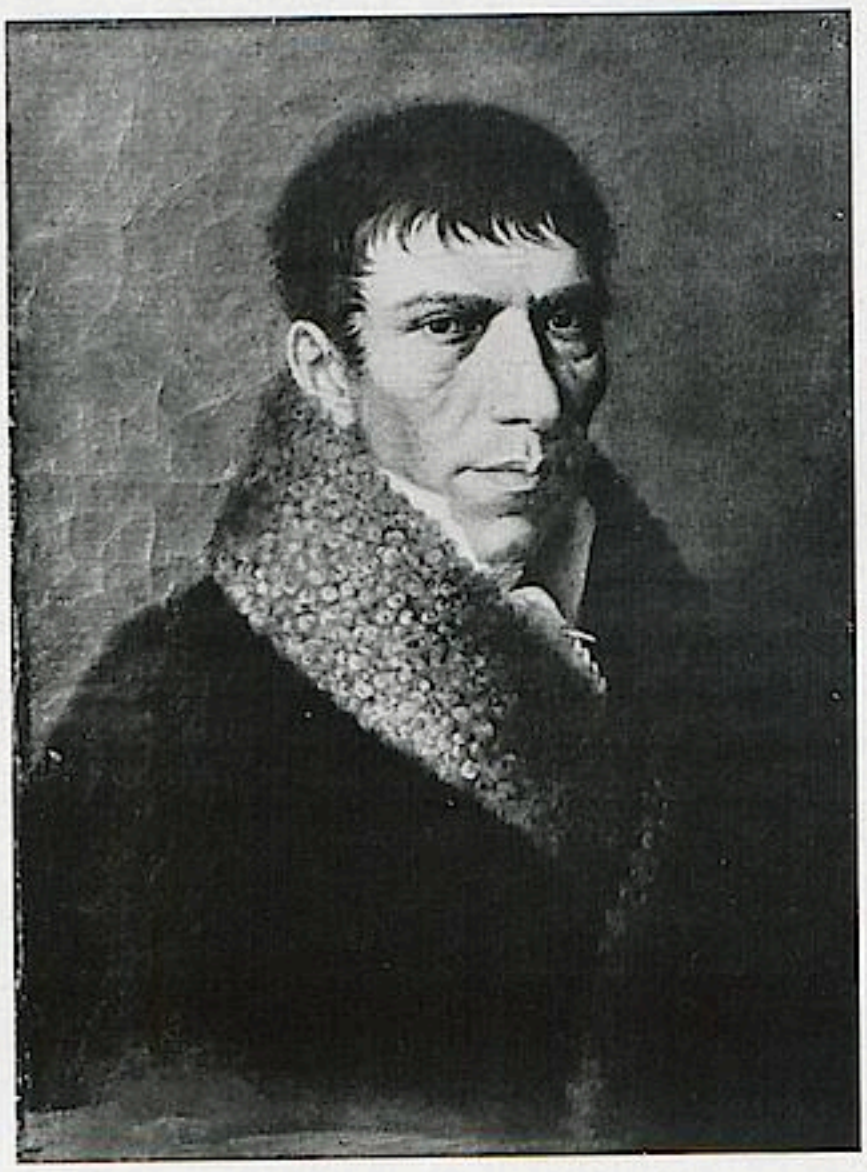
Der ganze Aufwand steht seit längerem in keinem Verhältnis mehr zu dem wirtschaftlichen, geschweige denn dem ideellen Ertrag des Unternehmens. Der Glaspalast und seine Verwandten sind zu einem aus öffentlichen Kassen subventionierten Warenhaus der Kunst geworden, in dem die Hauptaktionäre selbst als die besten Kunden auftreten. Die Münchner Ausstellung 1930 war mit staatlichen und städtischen Zuschüssen von rund 50000 Mark bei Abrechnung von Ankäufen der Wohlfahrtsinstitutionen in gleicher Höhe ein Defizitunternehmen. (Es ist mir leider versagt, genaue Zahlen zu nennen.) Die Ausstellung im Münchner Deutschen Museum (Ersatzausstellung für den Glaspalast) stand im zweiten Monat vor dem finanziellen Zusammenbruch und die Privatankäufe in ihr deckten nur einen Bruchteil der Kosten. In der Essener Künstlerbund-Ausstellung haben bekanntlich Private überhaupt nicht gekauft. Lehrreich ist auch die in Heft 12 des „Werk" veröffentlichte Bilanz des Genfer Salons 1931: von Ankäufen im Werte von 82000 fr. entfielen auf den Staat 35000 fr., den Schweizer Kunstverein 12000 fr., zwei Museen 850 fr., Private 34000 fr. Die Einnahmen aus Eintrittsgeldern betrugen rund 30000 fr. Für Einrichtung und Unterhalt aber wurden 125000 fr. vom Staat aufgewendet. Zieht man jeweils die vom Staat, den Städten und anderen öffentlichen Wohlfahrtsinstitutionen gemachten Ankäufe ab — denn diese Ankaufskommissionen könnten ja nun wirklich die Sache billiger haben —, so bleibt über die Unfruchtbarkeit dieser Art von Kunstförderung leider nicht der geringste Zweifel. Denn den ideellen Wert der Massenausstellungen wird heute kein Unvoreingenommener, kein an der Sache irgendwie finanziell Uninteressierter ernsthaft verteidigen wollen.

Von allen Enttäuschungen unbelehrt, haben die Münchner Künstlerverbände als Ersatz für den abgebrannten Glaspalast einen Neubau gefordert, dessen Größe ungefähr der des alten Ausstellungsgebäudes entspricht. Von neutralen, zur Pflege der Kunst berufenen Stellen ist kein Einspruch, kein einsichtsvollerer Rat laut geworden. Das bayrische Ministerium hat vielmehr (anstatt einen allgemeinen Wettbewerb auszuschreiben, wie ihn die Künstlerschaft forderte) den Architekten Adolf Abel mit dem Vorentwurf beauftragt. Es wird also mutatis mutandis in München alles beim Alten bleiben, wenn nicht schließlich die finanzielle Notlage des bayrischen Staats doch noch zu anderen Entscheidungen zwingt. Man möge die obigen Ausführungen nicht mißverstehen: sie behaupten nicht, Staat und Kommunen wenden zuviel für „Förderung der Kunst" auf. Im Gegenteil: der Kunst wäre noch mehr zu gönnen und sogar auch der Künstlerschaft, wenn dadurch die hoffnungslose Lage wirklich abgeändert werden könnte. Es ist nicht die Frage, ob die aufgewendeten Mittel zu hoch oder zu niedrig bemessen sind, sondern wir behaupten, daß sie heute in München und nicht nur in München an eine Lage vergeudet werden, die auch mit einem Vielfachen der heutigen Etats für Kunstförderung bei den eingeschlagenen Wegen schlechthin nicht reparabel ist. Die systemlosen Massenaufgebote von Kunstwerken haben unser Ausstellungswesen in schlimmen Mißkredit gebracht und im ganzen der Kunst eher geschadet als genützt. Wenn heute etwas unternommen werden kann, dem Ausstellungswesen auf dem Gebiete der modernen Kunst und schließlich der Gegenwartskunst überhaupt wieder einen gesunden, fruchtbaren Boden zu bereiten — materielle Erfolge müssen abgewartet werden —, so ist eine radikale Umkehr notwendig. Man mag, um nur vom Münchner Fall zu sprechen, den einzelnen Künstlerverbänden Räume und bescheidene Beihilfen für ihre Ausstellungen zur Verfügung stellen. Im übrigen aber wäre die Organisation mit staatlichen und städtischen Mitteln durchzuführender Ausstel-

lungen neutralen, von den Künstlerverbänden unabhängigen Stellen zu übergeben; es gälte, das quantitativ immer eng begrenzte, an keinen Verband, keinen Ort und keine Nation gebundene qualitativ Wertvolle in nicht zu umfangreichen Darbietungen wirksam werden zu lassen und so zu fördern. Für München ist eine derartige Reform seines Ausstellungswesens um so notwendiger, als diese „Kunststadt" noch immer keine Kunsthalle im Sinne anderer Städte des Reichs und der Schweiz besitzt (die städtische Galerie ist mehr ein Asyl für das Bessere unter den karitativ getätigten städtischen Kunstankäufen). Ein nicht unerheblicher Teil der an einen Glaspalast redivivus vergeudeten Gelder könnte dem Förderung verdienenden Teile der Künstlerschaft unmittelbarer zugeleitet werden, so daß selbst unter dem Gesichtspunkt produktiver Künstlerhilfe das Festhalten an der repräsentativen Darbietung eines bunten Gemischs der unübersehbar gewordenen Produktion eines Berufsstandes, die als solche niemanden mehr interessiert, sinnlos erscheint.
München steht vor einer Aufgabe, an der es seinen beharrlich immer wiederholten Anspruch auf kulturelle Führung endlich bewähren könnte. Es scheint aber ein Beispiel geben zu wollen, das hoffentlich andere Städte vor Nachahmung warnen wird.

AUS DEM FILM „MÄDCHEN IN UNIFORM".
HERTHA THIELE ALS MANUELA

C. FROELICH FILM A. G. (DEUTSCHE FILMGEMEINSCHAFT)



PH. O. RUNGE, BILDNIS

AUS DER VERSTEIGERUNG BEI HOLLSTEIN & PUPPEL, BERLIN AM 26. FEBRUAR

Die neue Schlichtheit im Kunsthandel

Jener Dienst am Kunden, den man zugleich mit dem Glauben an die ansteigende Prosperity-Welle aus Amerika übernommen hatte, stellte nicht geringe Anforderungen an die Einfühlung des Verkäufers, aber auch letzthin an die Zahlungsfähigkeit des umworbenen Kunden. In dem Maße nun, wie diese schwindet, besinnt sich auch der Kunsthandel auf die schlichteren Möglichkeiten, Kunst vorzuführen. Seit der vorläufig letzten Inflation schien der Kunsthandel des Tiergartenviertels mitunter dem Ausstattungsstil der benachbarten Modepaläste nachzueifern. Dem entsprachen die Preise, die der Käufer für „erste Originale", aber manchmal auch für Modellkopien mit Original-Expertisen anzulegen hatte. Der geschwollene Unkosten-Etat der Auktionshäuser (auch abgesehen von den Steuern) hatte Provisionsforderungen zur Folge, die zum Beispiel weit über den englischen stehen. Kataloge mittlerer Versteigerungen erschienen im Format einstmaliger Prachtbände. Nicht unbezweifelte Verkaufszettel wurden von der luxuriösen Anmut der sie Darreichenden stabilisiert. Die rückläufige Bewegung, die die dem ernsten Kunsthandel gemäßen Aufgaben und Methoden zurückbringt, ist seit vorigem Jahr sehr spürbar. Man möchte wünschen, daß bessere Wirtschaftsbedingungen ihr Halt gebieten, denn die Gefahr einer Stagnation wird in dem Augenblick sichtbar, in dem die Vorteile einer strafferen

Zusammenfassung nnd einer Vermeidung sinnloser Repräsentation sich auszuwirken beginnen. Auch der elegante Handel muß mit Quadratmetern rechnen. Wer im Tiergartenviertel nicht umzieht, zieht — mit wenigen Ausnahmen — aus oder beschränkt sich auf einen Bruchteil der bisher benötigten Lokalität. Fast verschwunden sind (im Gegensatz zu den immer noch zahlreichen Antiquitätengeschäften) jene, in Berlin wenig etablierten anspruchslosen Bilderläden, in die sich der „kleine Mann" mit seinen zugleich bescheidenen und fanatischen Wünschen hineinwagen konnte. Die großen Auktionsfirmen, die ihren Unkosten-Etat zu senken bemüht sind (freilich, soweit bisher festzustellen war, ohne Nutzanwendung auf die Höhe der Provision), nehmen aus der Vielzahl der Angebote nur die aussichtsvollen zur Versteigerung an. Vorläufig scheinen die Verkaufsergebnisse, gemessen an den vorjährigen, am allgemeinen Geschäftsstand und an der erst letzlich in Mode gekommenen Aufrichtigkeit, besser als man erwarten durfte. Die wichtigsten Auktionen des Jahresendes waren die des Prinzen Friedrich Leopold, mit Beiträgen aus fürstlichem und bürgerlichem Besitz, bei Graupe und die des Herrn v. Bleichert bei Lepke. In der erstgenannten Versteigerung brachte eine gute Madonnentafel nach Quentin Massys 2300, das Bildnis eines Londoner Kaufmanns von Pesne 3000, eine reizvolle Vedute von Francesco Guardi 6500, eine arkadische Dekoration von Charles-Antoine Coypel 5000 Mark, Teppiche und französische Möbel erzielten Preise, die ihrer guten mittleren Qualität entsprachen. Das Hauptinteresse galt dem von Odiot um 1800 angefertigten Vermeil-Tafelgeschirr der Mutter Napoleons. Das Gesamtergebnis für das Geschirr betrug 88000 Mark, wobei der höchste Einzelpreis (16600 Mark) für ein Paar Soupièren gezahlt wurde. Französische und deutsche Händler und Sammler waren in eifrigem Wettbewerb bemüht, diese beziehungsvollen Trophäen einer mit Kunst nur locker verbundenen akkuraten Prunkliebe an sich zu reißen.

Die mit großem Erfolg bei Lepke versteigerte Sammlung des Herrn v. Bleichert überzeugte durch die gute Auswahl und durch die Beschränkung auf den Künstlerkreis, dem sich der Sammler generationsmäßig verbunden fühlte. Das Interesse der deutschen Museen war größer als ihre Erwerbsmöglichkeiten, aber es ist erfreulich zu hören, daß manche der schönsten Gemälde in öffentlichen Besitz kommen sollen; das gilt vor allem von Leibls Bildnis seiner Nichte Lina Kirchdorffer, einem kleinen Porträt von gebieterischem Reiz, einem vollkommenen malerischen Organismus aus Grau und Rot. Es wurde von der Münchener Ludwigsgalerie im Auftrage der Baseler Kunsthalle für 23000 Mark angekauft. Ebenfalls nach München geht Böcklins „Panischer Schrecken" (10000 Mark), eine frühe, stark abweichende Fassung des Gemäldes in der Schack-Galerie; es zeigt ein frisch und sogar schöngemaltes Stück Felsrücken mit untadeliger Staffage; nur ist man ohne Kenntnis des Bildtitels verwundert, als „oberstes Motiv" des Erschreckens nicht einen kräftigen Landjäger zu sehen, sondern eine vernebelte Pansfigur. In Leipziger Privatbesitz kam für 18000 Mark Marées' „Lob der Bescheidenheit"; der Zusammenklang der leibhaften Erscheinungen lebt in der kühlgrünen Luft einer sündelosen Vorwelt. Max Liebermanns meisterliche „Brabanter Spitzenklöpplerin" von 1881 wurde für 8900 Mark erworben. Unter den wenigen nichtdeutschern Bildern war eine dörfliche Landschaft von Corot: flockige Baumwesen, vereinzelte Menschen, ein rotes Dach, Wiesen und Teich im Grau eines Abendhimmels; der Zuschlag erfolgte bei 12200 Mark. 6200 und 6000 Mark wurden für zwei schöne Thoma gegeben; das „Friedliche Tal", eine weite Landschaft in lichten Farben, die im Halbschatten des stark rahmenden Gehölzes dicht und funkelnd sind; das andere, die „Wundervögel", von graphischer Eindringlichkeit, dabei malerisch delikat, seltsame hochbeschwingte Reiher, die in jähem Flug über sumpfige Wiesen stürmen.

E.

Vorbericht der Kunstversteigerungen

Für den 26. Februar bereitet die Firma Hollstein & Puppel die Versteigerung einer Sammlung von etwa dreihundert Gemälden und Zeichnungen meist deutscher Künstler aus der Zeit von 1800—1860 vor, also aus jener Epoche neuer Formerfindung und rückschauender Sehnsucht, der die Katastrophe des Glaspalastbrandes kostbare Dokumente geraubt hat. Dadurch gerade gewinnt die Ausstellung der Romantiker und Nazarener mit zahlreichen Beiträgen aus dem Besitz des verstorbenen Malers Bernd Grönvold (zum großen Teil bei dessen Museumsleihgabe nicht ausgestellt) ihre besondere Bedeutung für die Kunsterkenntnis der Romantik. Unter den Gemälden Wasmanns muß das Doppelbildnis der Frau und Tochter des Künstlers hervorgehoben werden, das Brustbild eines Mannes mit Fez, den man durch einen Brief Wasmanns zu identifizieren versucht und vor allem der Kopf eines Mädchens, deren rötliche Haarreflexe mit einer lockeren, gar nicht abstinenten malerischen Bewegtheit gegeben sind. Von strenger Gehaltenheit ist dagegen das Porträt der Gattin Franz von Rohdens, dessen Vater, Martin von Rohden, durch gute Landschaften vertreten ist. Auch von dem Hamburger Johann Beckmann gewinnt man eine neue Vorstellung. Aber die wichtigste Begegnung ist ein in seiner Wesentlichkeit bannendes Porträt von Runge, das Bildnis eines Unbekannten.

Am 24. und 25. Februar wird von der gleichen Firma die Sammlung eines Fürsten ausgeboten werden, dessen im Katalog hervorgehobene „Kunstliebe" sich tatsächlich durch die gute Auswahl und vorzügliche Frische der Bilddrucke, zwischen 1780 und 1850, dokumentiert: dekorative Stiche von Morland-Ward, zwei „Cries of London" von Wheatley, Blätter von Smith, Bartolozzi, die vollständige Freudeberger-Folge des „Monument du Costume" und andere Seltenheiten des französischen 18e, eine Reihe farbiger Empire-Drucke auf Seide, die beliebten Serien der englischen Sportblätter und die fast vollständigen Jagdfolgen von Ridinger. Ebenso umfangreich ist die Sammlung von Steindrucken, Städteansichten, Kostümblättern, historischen und kulturkundlichen Darstellungen.

Paul Graupe wird am 26./27. Februar gemeinsam mit Hermann Ball die Versteigerung der Sammlung „Dr. E. W.-Berlin" durchführen: Kunstgewerbe des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts, vor allem flandrische und französische Tapisserien, deutsche Möbel der Renaissance und französische des 18e, altes Silber, Porzellane, Fayencen, Limoges-Arbeiten, deutsche Gläser, Buchs-Schnitzereien, französische Goldemaildosen und Hauptblätter des englischen und französischen Farbstichs.

Anfang März wird Graupe die Gemälde-Sammlung eines Berliner Sammlers ausbieten, darunter wichtige Werke französischer und deutscher Impressionisten, von denen Liebermann und Corinth besonders reich vertreten sind; außerdem ein berühmtes Herrenporträt von Leibl, drei Landschaften von Courbet, zwei Stilleben von Renoir, zwei Pastelle von Degas, zwei Bilder von Pissarro, Bronzen von Maillol und Renoir.

Die bereits früher angezeigte Auflösung der bekannten Sammlung Ibach-Barmen (die graphischen Hauptwerke des deutschen Expressionismus und zahlreiche Aquarelle von Paul Klee) wird im Anschluß an diese Gemälde-Auktion stattfinden.

Herr Graupe hat sich wieder der Künstlerhilfe durch Veranstaltung einer Auktion von Werken lebender deutscher Künstler zur Verfügung gestellt, die sich manche Erfahrungen der vorjährigen zunutze macht: der Rahmen der Versteigerung soll etwas weiter gespannt werden und die etwa dreihundert Objekte werden nicht limitiert sein. Der Erlös, der hoffentlich dem guten Plan entsprechen wird, fällt, wie im vorigen Jahr, den Künstlern ungekürzt zu.

Am 1. März findet bei Rudoph Lepke eine Versteigerung von Antiquitäten und Ge-

mälden alter Meister aus Privatbesitz statt: dabei ein datiertes Bild von Carel Dujardin, Gemälde von Netscher, Ostade, Slingeland, eine von Lingelbach staffierte Landschaft von Verboom, ferner chinesisches und Meißner Porzellan mit den Herkunftsnummern des Dresdner Johanneums.

Die Firma Rudolph Lepke wird am 15. März Gemälde und Kunstgewerbe aus dem Besitz des Berliner Regierungsbaumeisters Adolf Wollenberg ausbieten. Unter den holländischen Gemälden sind zwei Bildnisse eines Ehepaars von Nicolaes Maes in den alten holzgeschnitzten Rahmen, Landschaften und Figurenbilder von Jacob van Ruisdael, van Goyen, van Ceulen, Sorgh, Brekelenkam, Mieris, Teniers, Ostade, Molenaer, van der Poel; eine kleine Madonna von Isenbrant, ein Engelskopf von Botticini in einem Rahmen der Zeit; dekorative englische Bilder des achtzehnten Jahrhunderts, venezianische Veduten von Guardi und Marieschi und eine in der Litaratur erwähnte und abgebildete Studie von Giovanni Battista Tiepolo zu einem langgestreckten Fries. Unter den Ausstattungsstücken sind vor allem zwei Wandteppiche zu erwähnen, der eine eine französische Petir-Point-Arbeit um 1560—1570 mit den Stilmerkmalen dieser Übergangsperiode, der andere eine oberitalienische Tapisserie aus der zweiten Hälfte das sechzehnten Jahrhunderts mit heraldischer und naturalistischer Ornamentik. Am 23. Februar sollen Gemälde neuer Meister, zugleich mit einer bedeutenden Breslauer Menzelsammlung, versteigert werden.

E.

Neue wesentliche Bücher

Heinrich Bodmer: Leonardo. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen in 360 Abbildungen. Klassiker der Kunst, 37. Band. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt, 1931.

Die letzten Jahre haben eine ganze Reihe von Darstellungen des Lebenswerkes Leonardos gebracht: die Biographie von Edmund Hildebrandt, das kritische Werk von Oswald Sirèn, das auch den Schülerkreis des Meisters weitgehend berücksichtigende Buch von Wilhelm Suida, endlich den das Material in guten Abbildungen zusammenfassenden Band von Bodmer. Die genannten Arbeiten, denen noch andere, minder wichtige, anzuschließen wären, lassen sich auf keinen gemeinsamen Nenner bringen. So erfreulich auch die Fülle der Gesichtspunkte ist, unter der die Forschungen vorgenommen wurden, so wenig läßt sich ein gesichertes und alle Etappen des künstlerischen Wegs umreißendes Bild von der Persönlichkeit Leonardos gewinnen.

Die Leonardo-Forschung hat lange nur Zuschreibungen und Datierungen gesehen, erst in neuerer Zeit hat der Versuch, den Weg seiner leitenden Gedanken nachzuzeichnen, auch wenn sich diese nicht mit eigenhändig ausgeführten Werken in Verbindung bringen ließen, fruchtbare Ergebnisse gezeitigt. Innerhalb dieser Entwicklung stellt das Buch Bodmers ein Kompromiß beider Methoden dar. Es referiert mehr als es neu gestaltet. In wesentlichen Teilen ist es nicht viel weiter gekommen als etwa Giovanni Poggi in seinem bereits 1919 erschienenen Werk. Zu den bei Poggi aufgeführten elf eigenhändigen Gemälden Leonardos ist trotz neuer Attributionen — man vergleiche etwa Suida — kein Bild hinzugekommen, das völlig überzeugte. Von Suida dagegen hat es der Verfasser begrüßenswerterweise übernommen, die unter Einfluß Leonardos entstandenen Schulbilder, bzw. auch verschollene, aber durch Urkunden oder Zeichnungen belegte Werke aufzuführen, also das Weiterleben seiner Kompositionsideen im Werke seiner Schüler anschaulich zu machen. Bei den Zeichnungen wurde leider ein Prinzip der Klassiker der Kunst-Bände aufgegeben, dem gerade diese Buchserie ihre Popularität verdankt: das

bildliche Material in möglichster Vollständigkeit zu bieten. Obzwar die Zahl der von Leonardo erhaltenen Handzeichnungen so groß ist, daß man schwerlich das gesamte zeichnerische Oeuvre abbilden konnte, wäre es doch wünschenswert gewesen, wenigstens alle Kompositions-Skizzen und alle auf bestimmte Darstellungen bezüglichen Einzelstudien, z. B. zu den beiden Verkündigungen, zu den beiden Reiterdenkmälern, zur heiligen Anna selbdritt, zu reproduzieren. Bodmer ordnet die Zeichnungen nach Perioden, oft mit Begründung einer genauen Datierung und stilgeschichtlichen Fixierung, innerhalb der Zeitspannen nach Themen, mit der Absicht, die motivische Entwicklung in ihrem Ablauf zu verfolgen. Er geht auf alle Fragen unparteiisch und mit kritischer Behutsamkeit ein. Einige Probleme, die gerade in den letzten Jahren im Vordergrund des Interesses standen, wie die Scheidung der Entwürfe für die Sforza- und Trivulzio-Reiterstatuen (Meller, Popp u. a.), die bildhauerische Tätigkeit Leonardos (Stites), die architektonischen Entwürfe des Künstlers (Heydenreich), hätten eine ausführlichere Behandlung verdient. Aber auch hier sieht Bodmer klarer als z. B. Poggi, seine Datierungen sind begründeter, manches bisher unbekannte oder wenig berücksichtigte Blatt ist hinzugekommen und trägt neue Bausteine für eine künftige Darstellung der künstlerischen Persönlichkeit Leonardos bei.

Scharf

Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst. Die Neuzeit, von der Reformation bis zur Auflösung des alten Reichs. Renaissance und Barock. Zweite durchgearbeitete Auflage. Ein Textband und ein Abbildungsband. Berlin und Leipzig 1931, Walter de Gruyter & Co. Zusammen Mk. 32.—.

Mit diesen beiden Bänden ist nun die berühmte Geschichte der deutschen Kunst von Dehio endgültig abgeschlossen. Die Ausgabe letzter Hand liegt fertig vor. Wir besitzen damit — was übrigens längst anerkannt ist — ein Meisterwerk deutscher Kunstgeschichtschreibung, eine Universalgeschichte, wie sie in der Folge kaum noch einmal geschrieben werden kann. Die einzige Einschränkung dieser magistralen Leistung gegenüber besteht darin, daß das Nationale oft zu stark betont erscheint bei der Bearbeitung einer Materie, die nationale Grenzen nur sehr bedingt anerkennt. Wenn man aber bedenkt, daß die Freude an seiner Nation Dehio den Plan dieser erstaunlichen Arbeit eingegeben und daß sie ihm die Kraft verliehen hat, das Werk in jahrzehntelanger Tätigkeit zu vollenden, so ist der Leser geneigt, auch diese Einschränkung zurückzunehmen. Diese Geschichte der deutschen Kunst ist volkstümlich in einem höchsten Sinne: sie verliert sich nirgends in Spezialinteressen, sie hat für alles das richtige Maß und auf allen Seiten bleibt der Sinn für das Ganze lebendig. Jede Einzelheit steht vor tiefen Hintergründen. Dehios Geschichtswerk war schon bisher in den Bibliotheken ein Handbuch; es brauchte nicht erst aus den Lagerräumen heraufgeschafft zu werden, sondern war jederzeit zu erreichen. So wird es auch in Zukunft bleiben. Manche Generation wird das Bild der deutschen Kunst, wie Dehio es in sich trug und dann realisiert hat, in sich fortwirken lassen. Diese Wirkung wird am Ende nicht nur eine Kenntnis von Tatsachen sein, sondern auch — und das ist das Entscheidende und Seltene — eine vertiefte Liebe zur Geschichte und zum Wesen des deutschen Volkes. Ein gutes Gewissen vor dem Weltgeist verleiht die Lektüre dieser Geschichte der deutschen Kunst von Georg Dehio.

Karl Scheffler

Einunddreißigster Jahrgang, erstes und zweites Heft. Redaktionsschluß am 5. Februar. Ausgabe am 15. Februar 1932. Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer. Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

Justi und seine Sachverständigen-Kommission

von MAX LIEBERMANN

Difficile, satiram non scribere.

Es wird erzählt, daß eine englische Dame auf die Frage, wer Direktor der Berliner Nationalgalerie sei, die Antwort erhalten habe: Justi, worauf sie gesagt hätte: „O yes, we call him Tschudi."

Wenn auch die beiden Namen, besonders in englischer Aussprache, ähnlich klingen: ihre Träger gleichen sich, leider, nicht im entferntesten, obgleich sich Justi vom Ehrgeiz manchmal hat verleiten lassen, in die Fußstapfen seines Vorgängers zu treten. Das zeigt sich besonders in dem Verhalten der Beiden ihrer Sachverständigen-Kommission gegenüber.

Es ist natürlich, daß der Galeriedirektor kein Freund seiner Kommission ist, da ihr doch immer etwas vom Aufsichtsrat anhaftet; aber nichts ist aufschlußreicher über Format und Charakter eines Galeriedirektors als sein Verhalten der Kommission gegenüber. Überall in der Welt, wo es öffentliche Kunstsammlungen gibt, bestanden und bestehen diese Kommissionen. Ein Bode, ein Tschudi sind immer kraft ihrer überragenden Persönlichkeit und ihrer überragenden Kenntnisse mit der ihnen beigeordneten Kommission fertig geworden; Justis Bestreben dagegen war, sie möglichst auszuschalten oder ihre Tätigkeit ganz illusorisch zu machen.

Er versetzt uns in die glückliche Lage, den Verdacht der Voreingenommenheit nicht aufkommen zu lassen, indem wir ihn selbst über die Sache sich aussprechen lassen.

In dem Eduard Arnhold gewidmeten Gedenkbuche schildert Justi, wie er sich über seine üblen Erfahrungen mit der Landeskunstkommission bei seinem Ministerialdirektor beklagt hätte, und er schreibt auf Seite 273, er könne seinen Namen nicht für eine falsche Ankaufstätigkeit hergeben, wie sie die Landeskunstkommission wolle. „Da erklärte er mir (der Ministerialdirektor), man könne sie abschaffen und eine Kommission nach meinen Wünschen ernennen." Und so geschah es. Die vom Minister Trott zu Solz im September 1911 also nach dem Wunsche Justis zusammengesetzte Kommission bestand, unter dem Vorsitz des Prinzen August Wilhelm von Preußen, aus Professor Tuaillon, meinem Vorgänger, dem Präsidenten der Akademie der Künste, Professor Arthur Kampf, dem Geheimrat Wölfflin, Eduard Arnhold und dem Ministerialdirektor, späteren Minister Schmidt-Ott. Justi setzt hinzu: „Die Kommission trat zusammen und hat ausgezeichnet gewirkt. Es gab keinen Streit, keine Hemmungen unter falscher Flagge." Und nachdem er die Leistungen der Kommission aufgezählt, schreibt er: „Dann kam die Revolution, der Vorsitzende der

Kommission Prinz August Wilhelm dankte ab, auch Arnhold schrieb mir, daß er unter den veränderten Verhältnissen nicht mehr weiter arbeiten könne.“ Wobei Justi ein kleiner Gedächtnisfehler unterläuft, denn Arnhold trat erst aus einer später einberufenen Kommission aus und nicht, wie der Prinz, wegen der veränderten politischen Verhältnisse, sondern wegen der veränderten Einstellung Justis der Kunst gegenüber. Die Revolution hatte plötzlich auch Justis Kunstanschauungen revolutioniert, denn — wie mir Kampf mitteilt — schlug Justi der Kommission, in die vier oder fünf neue Herren — doch wohl auf Justis Wunsch — kooptiert waren, zum Ankauf Bilder von Künstlern vor, deren Werke er früher nicht berücksichtigt hatte. Ich zweifle nicht, daß Justi den Austritt Arnholds, wie er schreibt, außerordentlich bedauert hat; aber mußte er sich nicht vorher sagen, daß es nicht jedermanns Sache ist, seine Überzeugung wie ein Hemd zu wechseln? Um eine Überzeugung zu wechseln, muß man freilich eine Überzeugung haben.

Nach dem Exodus der beiden veralteten oder verkalkten — sagen wir mal — Akademiker war die Kommission ganz unter sich und wie bei der ersten, nach Justis Wunsch zusammengestellten Kommission gab es keinen Streit, keine Hemmungen. Es muß ein wahres Muster gewesen sein, diese Kommission, „die schließlich selbst den Wunsch hatte, sich aufzulösen und dem Direktor der Galerie die Ankäufe zu überlassen. Ein entsprechender Antrag an den Minister wurde jedoch verhindert.“

Justi war nun, nach dem Harakiri seiner Kommission, am Ziel seiner Wünsche. Er war absoluter König über die Nationalgalerie, und zwar in einer Zeit, wo die Nationalgalerie die einzige Käuferin von Kunst war. Hemmungs- und kommissionslos konnte er sich seiner neuen Liebe — ich glaube, es war die neue Sachlichkeit — in die Arme werfen. Es wäre auch alles glatt gegangen, wenn nicht die böse Akademie den Minister um Wiedereinsetzung einer Sachverständigenkommission ersucht hätte, um der Diktatur Justis wenigstens etwas zu steuern, — was um so gebotener erschien, als die Nationalgalerie, die bis zu dem Konflikt Wilhelms II. mit Tschudi, wie alle übrigen Museen, der Generalverwaltung der Museen unterstellt gewesen war, von dieser losgelöst und unmittelbar dem Minister unterstellt wurde. Bei dem schwankenden und daher unsicheren Charakter Justis ist es selbstverständlich, daß er alles in Bewegung setzte — Publikum, Presse und „seine Künstler“ —, um die Einsetzung dieser Kommission zu hintertreiben. Ebenso selbstverständlich, daß sein Zorn wuchs und in Zeitungelaboraten geradezu groteske Formen annahm, als der Minister Becker dem Antrag der Akademie stattgab und die Kommission einsetzte. Dennoch scheint

VINCENT VAN GOGH, DER GARTEN VON DAUBIGNY. 1890. 53:104 cm

FÜR DAS KRONPRINZENPALAIS ANGEKAUFT

sie, wenn man von den zwei Mitgliedern und dem Präsidenten der Akademie absieht, nach Justis Wunsch zusammengesetzt zu sein. Hätte sie sonst dem Vorschlage Justis, einen van Gogh für den geradezu wahnsinnigen Preis von 250000 Mark anzukaufen, zugestimmt? Wenn auch eine Bank — sie ist inzwischen unter staatliche Aufsicht gestellt — die Summe vorgeschossen hat, und wir uns den Kopf nicht zu zerbrechen brauchen, wie diese wieder zu ihrem Gelde kommen wird, bleibt es doch „ein Erdenrest zu tragen peinlich", daß Justis mangelnde „Warenkenntnis", wie der frühere Direktor des Kupferstichkabinetts Lipmann zu sagen pflegte, Deutschland, das jeden Pfennig zu sparen bemüht ist, um eine heutzutage horrende Summe, die jedenfalls den Marktpreis um das Doppelte oder gar Dreifache übersteigt, gebracht hat. Aber ganz abgesehen von der materiellen Seite der Angelegenheit: ist es nicht überraschend, daß Justi seine Zurückhaltung ausländischer Kunst gegenüber plötzlich zugunsten van Goghs aufgegeben hat? Man könnte die kurz vorhergegangene Fälschungsaffäre für die Ursache dieses plötzlichen Interesses für van Goghs Kunst erklären.

Van Gogh war ein Genie, dessen dämonische Leidenschaft seinen Gestaltungsdrang bei weitem überflügelte, und ihn so verhinderte, ein in sich vollendetes Werk zu schaffen. Und darauf kommt es für das Publikum und für den Künstler an, auf die Vollendung, auf das vollendete und deshalb vorbildliche Werk. Das leidenschaftliche Streben van Goghs kann nicht hoch genug geschätzt werden; aber nicht das Erstrebte, sondern das Erreichte, nicht das Gewollte, sondern das Gekonnte ist für den kunstsuchenden und kunstempfindenden Beschauer der bleibende Genuß am Werke.

Doch um auf unser Thema zurückzukommen. Nicht gegen die Kommission — mit ihr wäre er schon zurechtgekommen, wie er aus Erfahrung wußte —, sondern gegen den Umstand, daß die Akademie Einspruch gegen die einseitige Führung der National-Galerie erhoben hatte, richtete sich Justis Wut. Hinc illae lacrimae! Die Akademie stellte sich nicht dem Galerie-Direktor entgegen, sondern dem Kunstdiktator, dem der Schein der Macht über die wirkliche Macht geht. In demselben Aufsatz, den wir schon zitiert haben, schreibt Justi: „Der Minister sagte mir, er betrachte mich als Künstlernatur, denn von einem Beamten könne er sich nicht die Zumutung gefallen lassen, eine Kommission abzuschaffen, die ein halbes Jahrhundert bestanden habe." Das sagte, wie der Leser wohl schon gemerkt hat, ein Minister Wilhelms II.; ein Minister der Republik wird sich wohl auch von einer „Künstlernatur" nicht verleiten lassen, etwas gegen sein Gewissen zu tun. Welche Leistung hat dem Minister damals aber den Gedanken suggeriert, Justi sei eine Künstlernatur? Sollte Justi sich selbst als Künstler fühlen? Er wollte Schauspieler werden, wie er mir selbst erzählt

hat, auch soll er ausgezeichnet „imitieren“ können; es ist schade, daß er wegen zu schwachen Organs die Schauspielerlaufbahn nicht ergriffen hat. Ob er ein großer Schauspieler geworden wäre, weiß ich nicht; als Direktor der Nationalgalerie hat er jedenfalls bewiesen, daß er ein großer Verwandlungskünstler ist.

Daß der einstige Günstling Wilhelms II. aus einem Saulus zum Paulus wurde, ist nicht weiter merkwürdig, dergleichen soll öfter vorgekommen sein. Das Merkwürdige ist, daß sein Weg nach Damaskus auf Tag und Stunde mit der Revolution zusammenfiel. Diese Plötzlichkeit in der Änderung seiner Kunstgesinnung, daß er heute verbannt, was er gestern angebetet hat, läßt sich aber nicht allein aus seinem Renegatentum erklären, sie weist nicht allein auf seine Charakterschwäche (worüber er sich mit seinem Gewissen auseinanderzusetzen hat), sondern auch auf die Schwäche in seiner Kunstgesinnung hin.

Ich kann nicht behaupten, daß Justi nur einem Nepotismus seine Stellung verdankt. Jedenfalls hat ihm das Prestige seines Oheims, des Verfassers des Velasquez- und Winkelmann-Buches, nicht bei der Berufung geschadet; es ist Tatsache, daß das altersschwache Pamphlet des Oheims gegen den Impressionismus, das dem Kaiser in die Hände gespielt wurde und ihm natürlich sehr gefallen hat, ausschlaggebend dafür war, den Neffen zum Direktor der Nationalgalerie zu ernennen. Doch ob Nepotismus oder nicht: fragen wir lieber, was der Neffe in dem Vierteljahrhundert seiner Amtstätigkeit geleistet hat.

Die ersten Jahre seines Direktorats verbrachte er mit dem Umbau der Parterre-Räume der Nationalgalerie, wobei es ihm gelang, das spärliche Licht, das auf die Wandflächen der Kabinette fällt, noch etwas zu verringern. Nach Erklimmen einer Treppe kommt der Besucher in ovale Kabinette, wo Justi die schönsten Bilder, Zeichnungen und Gouachen Menzels aufgehängt hat. Was Bernt Grönvold zu der Frage veranlaßte, ob Menzel nur für ovale Kabinette gezeichnet hätte. Witziger kann man die Verständnislosigkeit Justis nicht kennzeichnen, die darin besteht, die exakte und intime Kunst Menzels, die manchem zu exakt erscheinen könnte, zu „ausliniiert“, wie Wilhelm Dietz sagte, in ovale Räume zu hängen, die sich für dekorative Malereien von Tanz- oder Eßsälen eignen, die aber ungeeignet sind für die minutiöse Art des Menzelschen Genius, die scharfe Rechtwinkligkeit verlangt. Daß Justi überhaupt vom Geiste Menzels keinen Hauch verspürt, hat vielleicht seinen Grund in seiner „Künstlernatur“, die immer romantisch ist. Wenn er aber die Größe Menzels nicht fühlt, so müßte er immerhin wissen, daß Menzel der Mittelpunkt der Nationalgalerie ist, ja, daß dessen Werke den Kul-

minationspunkt der deutschen Malerei im vorigen Jahrhundert bezeichnen.

Ich werfe Justi nicht etwa sein Eintreten für die sogenannte neue Kunst vor, sondern ich werfe ihm vor, daß er sie nicht versteht. πάντα ρεῖ, auch in der Kunst! Warum sollte ein Kunstrichter heute nicht anders über ein Werk urteilen als vor zehn Jahren! Der Wechsel im Urteil darf aber nicht äußeren Ursachen, noch viel weniger dem Egoismus oder gar persönlicher Feindschaft entsprungen sein. Der Kunstrichter muß ein ebenso reines Gewissen haben wie der Richter, der über Tod und Leben urteilt; auch in der Kunst darf er nicht nach dem Buchstaben urteilen, sondern er muß nach dem Geist urteilen. Dazu aber muß er vor allem imstande sein, den Geist aus dem Buchstaben herauszufinden.

Vor kurzem erklärte Meier-Graefe in der „Frankfurter Zeitung", von den zwanzigtausend Malern Deutschlands wären mit Ausnahme von hundert die übrigen neunzehntausendneunhundert Schädlinge. Justi bildet sich ein — die Oslo-Affäre beweist es — die Auswahl der hundert Künstler — der Nicht-Schädlinge — treffen zu können. Und gegen diese Einbildung, sich als oberster Kunstrichter zu gerieren, muß mit größter Entschiedenheit Einspruch erhoben werden, und zwar von den Künstlern, und wäre es auch nur, weil sie vom Bau sind, und daher die Kunst, die vom Handwerk herkommt, besser verstehen als Dilettanten oder gar Kunstsnobs, die das Neue in der Kunst in der neuen Richtung zu sehen vermeinen. Richtung bezeichnet aber kein Werturteil, sondern höchstens die einer gewissen Epoche anhaftende Modeströmung.

Das Neue in der Kunst besteht in der Persönlichkeit des neu auftretenden Künstlers: sie zu erkennen ist das schwerste. Selbst die Künstler werden sich irren, aber ihr Irrtum ist entschuldbar, ist sogar eher heilsam als schädlich, wenn die Gründe, auf die sie sich stützen, nur einer anderen künstlerischen Einstellung, nicht aber außerhalb der Kunst liegenden Motiven entspringen. Es ist viel schädlicher für die Kunst, Unreifes zu früh (um nicht zu spät aufgestanden zu sein) anzuerkennen, als das Reife zu spät, wie wir es im Verhalten der französischen Akademie gegenüber den Impressionisten gesehen haben. „Sie würden am liebsten wie Cabanel oder Bouguereau malen," sagte Degas zu Manet, „wenn Sie nicht zu viel Talent hätten." Das trifft den Nagel auf den Kopf: indem Manet sich bemühte, sich den Forderungen der Pariser Akademie anzupassen, wurde er der Klassiker, der die Tradition eines Ingres fortsetzte, ohne an seiner Originalität das mindeste einzubüßen.

Die Kunst kennt in ihrer Entwicklung ebensowenig Sprünge wie die Natur, sie entwickelt sich folgerichtig und gesetzmäßig; und wenn die staatliche

Kunstpflege überhaupt einen Zweck hat, kann es kein anderer sein, als durch Erziehung des Talents diese Entwicklung zu rördern und ihre etwaigen Hemmungen soviel wie möglich aus dem Wege zu räumen. Die öffentliche Kunstpflege muß sich besonders in einem Volksstaat, wo jeder an der Kunst teilnimmt, auch auf das Volk erstrecken, dessen Geschmack ausgebildet werden soll, und zwar durch die demonstratio ad oculos. Dazu sind die öffentlichen Museen und Galerien da. Wie für die Kinder ist auch für das Volk das Beste gerade gut genug; das Vollendete, in dem das Problem möglichst gelöst erscheint, soll gezeigt werden, nicht aber das Unvollendete, das Problematische an sich, so interessant es auch sein mag.
Ich weiß wohl, daß ein Geheimrat dem andern Geheimrat die Augen nicht auskratzt. Ich aber sage: animam meam salvavi. Damit der Tragödie das Satyrspiel nicht fehle, berichte ich — nicht weil ich mich in meiner künstlerischen Ehre gekränkt fühle, sondern um auch weiterhin gewissenhafter Chronist zu bleiben — das Faktum, daß um ein Haar Herr Justi im Nebenamte auch noch Direktor der neu zu errichtenden städtischen Gemäldegalerie geworden wäre. Allerdings lehnte Justi gekränkt ab, da sich nur Stimmengleichheit in der städtischen Kunstdeputation ergeben hatte. Die Ablehnung ist ein großer Beweis seiner diplomatischen Geschicklichkeit. Vielleicht fiel ihm auch der pathetische Schlußsatz aus seinem Artikel* gegen den Ankauf der Sammlung Böhm ein, der übrigens auch wie angegossen auf seine Tätigkeit in der Nationalgalerie paßt. In gewohnter Bescheidenheit schrieb Justi damals: „Ich beobachte das Museumsleben in Berlin, Deutschland, Europa und Amerika (Anm. des Verfassers: neuerdings auch in Ägypten) seit einem Menschenalter, ich weiß ganz genau, daß hier ein Fehler begangen zu werden droht, den spätere Zeiten nur schwer wieder gutmachen können, mit der Einsicht, daß viel Mühe und Geld vertan und sehr viel unwiederbringlich versäumt ist, das sonst zu erreichen gewesen wäre. Ich fühle mich verpflichtet, davor mit allem Ernst und Nachdruck zu warnen."

Mein unvergessener Freund Alfred Lichtwark sagte: „Talent ist Charakter." Inwieweit dieses im allgemeinen zutrifft, weiß ich nicht; für einen Museumsleiter aber, namentlich in der heutigen Zeit, stimmt es.

* Berliner Tageblatt vom 13. Dezember 1928.

Nationale Kunst

von KARL SCHEFFLER

In kunsthistorischen Seminaren wird die Übung vorgenommen, daß Lichtbilder wenig bekannter Kunstwerke auf kurze Dauer gezeigt werden, mit der Anweisung für die Studierenden, die Werke zu bestimmen. Zu den regelmäßigen Fragen gehört auch die Frage, welchem Lande das eben betrachtete Werk angehöre. Darauf läßt sich in den meisten Fällen eine Antwort geben: das Ursprungsland kann, wenn es sich um gute, charakteristische Werke handelt, intuitiv bestimmt werden. Das aber heißt, daß die Kunst jedes Landes, das eine eigene Kunst produziert, bestimmte, feststehende Charakterzüge hat. Und dieses wieder heißt: alle Kunst ist national bedingt.

Wonach urteilt das Auge, wenn es eine solche Entscheidung trifft? Es urteilt fast nie nach den dargestellten Gegenständen. Denn Madonnen sind ehemals in allen Ländern gemalt worden; und deutsche Historienmaler haben später, zum Beispiel, nicht nur deutsche, sondern auch französische, und französische Historienmaler haben auch englische Geschichtsmotive gemalt. Die Stoffe sind immer nur bedingt national. Das Auge urteilt in Wahrheit nach der Art der Darstellung; das will sagen: es urteilt nach Formen. Da es dazu imstande ist, so muß jeder nationalen Kunst ein bestimmter Formencharakter eigen sein.

Da aber die Bestimmung: dieses muß deutsch sein, vor deutschen Kunstwerken aller Jahrhunderte getroffen wird, so ergibt sich, daß der nationale Formencharakter konstant ist, daß er wie eine Handschrift ist, die sich unverwischbar in allem Stilwandel erhält.

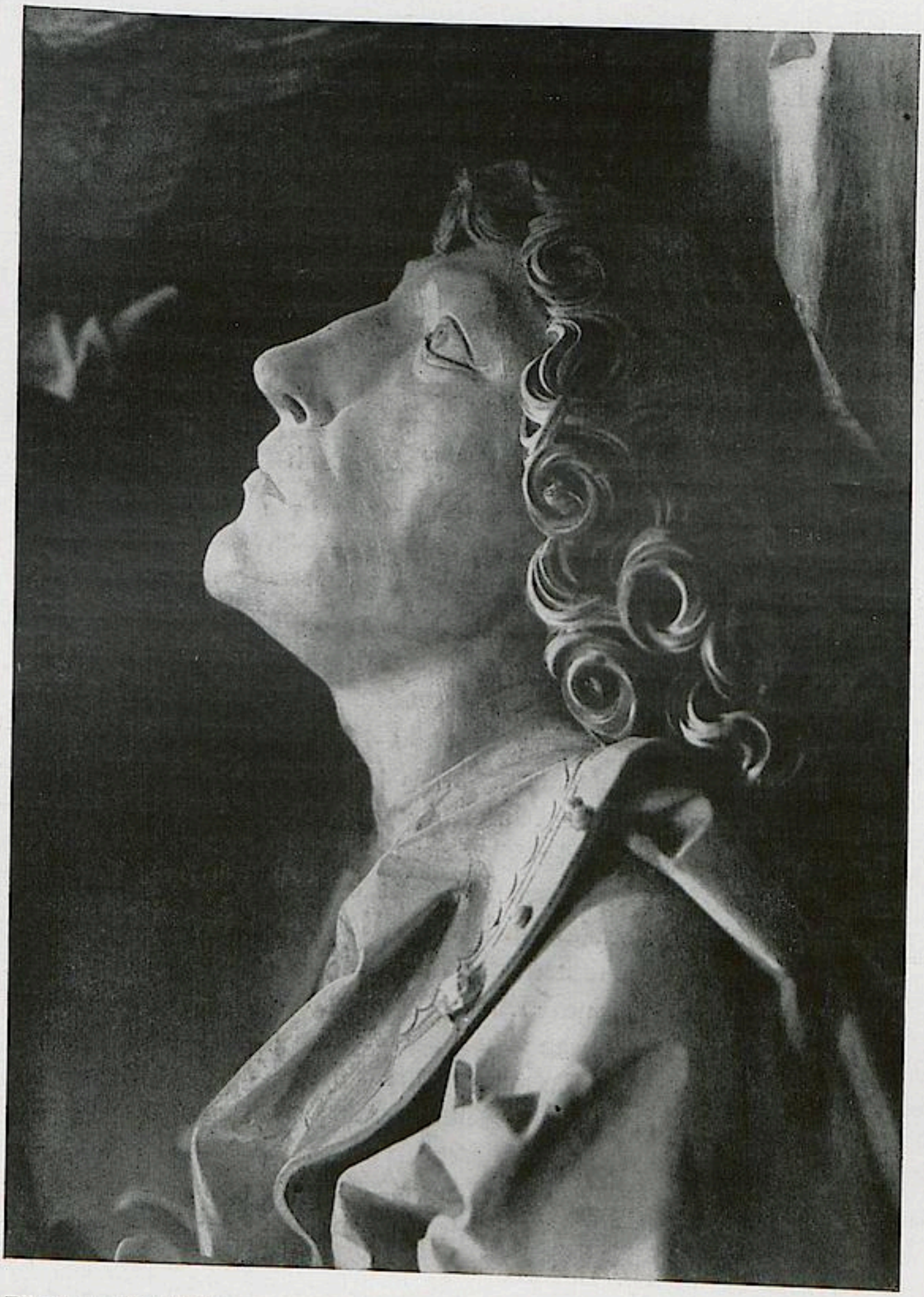
Läßt sich diese deutsche (italienische, holländische, französische) Form nun auch analysieren und damit beweisen? Nur zu kleinen Teilen. Es lassen sich einige Merkmale nennen; doch bleibt alles sehr im Groben, die feineren Nuancen entziehen sich der Analyse. Das Auge ist wieder einmal viel klüger als der Verstand. Wie es vor fremden Menschen sofort eine Ähnlichkeit erkennt, indem es im Nu hundert Formen aufnimmt, sie aber auch synthetisch gleich zusammenfaßt, ohne sich des Vorgangs überhaupt bewußt zu werden, so berühren hundert Fühlfäden des geheimnisvollen Formensinnes zugleich das unbekannte Kunstwerk und bestimmen fast automatisch dessen Art. Erfahrung kann dabei zum Erzieher werden; der Vorgang selbst ist aber jedesmal wieder spontan.

Wenn sich der Formcharakter des Nationalen nicht in seine Bestandteile klar zerlegen läßt, so muß es auch unmöglich sein, ihn absichtsvoll herzustellen. Es muß selbst dem Künstler unmöglich sein. Von einem un-

ALBRECHT DÜRER, JUNGES MÄDCHEN. ZEICHNUNG. 1515

BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

bekannten Kunstwerk läßt sich sagen: das muß deutsch sein; niemand jedoch, selbst nicht der Künstler, kann sagen: ein Kunstwerk muß die und die Eigenschaften und Formen haben, um deutsch zu wirken. Es läßt sich immer erst hinterher, bei der Betrachtung des schon Geschaffenen sagen, was national ist; dieses manifestiert sich nur dem Rückblickenden.
Das Nationale in der Kunst kann also nicht bewußt, nicht programmatisch geschaffen werden. Es ist ein Müssen, nicht ein Wollen; es ist ein Generalnenner des geschichtlichen Gesamtschicksals einer Nation, und es ist dem Talent darum eingeboren. Manet hat gesagt, der Künstler müsse von seiner Zeit sein; er hätte auch sagen können, der Künstler müsse von seiner Nation sein. Beides versteht sich von selbst. Eben darum wirkt die größte Begabung am unzweideutigsten national. Nichts ist französischer als die Malerei Manets, nichts holländischer als Frans Hals, nichts deutscher als Dürer. Das repräsentative Talent ist ein reines Destillat der edelsten Volkskräfte; darum versinnbildlicht es diese. Aber es will das Nationale nicht versinnbildlichen; das tut es nebenher, wie von selbst. Versinnbildlichen will es das rein Menschliche, das nicht zeitlich und örtlich bedingt, sondern ewig und allgemeingültig ist. Damit dieses gelinge, muß das Talent bodenständig sein; denn je erfolgreicher das Unendliche gestaltet werden soll, um so fester muß der Künstler im Endlichen wurzeln.
Wollte man versuchen, das Nationale vom absolut Künstlerischen zu lösen, so würde sich das Werk verbluten. Dennoch ist das Nationale keineswegs das Ziel der Kunst. Das Ziel liegt auf einer viel höheren Ebene. Einen Beweis dafür bietet die Tatsache, daß es nie und nirgends eine große nationale Kunst gab, während es ringsumher in den Nachbarländern öde und tot war. In der großen Kunstepoche vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert in Deutschland, Italien, Spanien und Holland, zum Beispiel, ist nicht das Nationale das Primäre gewesen, sondern das, was sich als Renaissancegefühl bezeichnen läßt, das europäisch war, nacheinander alle Länder ergriff und in ihnen höheres Nationalgefühl erst erweckte. In diesem Sinne hat das groß Nationale auf unserm Kontinent stets ein groß Europäisches vorausgesetzt, etwa in dem Sinne, wie die alte griechische Kunst in der Umwelt einer östlichen Mittelmeerkultur erwuchs.
Je höher also Kunstwerke im Range stehen, je stärker sie der Zeit Widerstand leisten, um so nationaler werden sie erscheinen. Wo jedoch das Nationale, oder gar seine Abart, das Patriotische, absichtsvoll gewollt wird, kann das Künstlerische nur bedingt entstehen. Die Sorge, ob eine Kunst auch national sei, ist stets ein Anzeichen von Schwäche. Wie sich gerade Menschen, denen es an Sperma fehlt, gern auf die Moral werfen, so führen Zeiten, denen das Kreative abhanden gekommen ist, gern das Nationale im



TILMAN RIEMENSCHNEIDER, KOPF DES JOHANNES VOM MARIENALTAR IN DER HERRGOTTSKIRCHE, KRELINGEN

PHOTO: GEORG SCHAFFERT

Munde. Als die neuere deutsche Dichtung am größten war — in den Händen Lessings, Goethes und Schillers —, und als diese Dichter sogar vielfach vaterländische Stoffe behandelten, war die Gesinnung ausgesprochen weltbürgerlich. Wo das Genie regiert, da zeigt es nie Furcht, es könne vom Nationalen abirren; wo nach bleibenden Werten gestrebt wird, da kann ein Wort Wilhelm Leibls variiert werden, der Maler kann sagen: ich male so gut ich kann, dann ist das Nationale ohnehin dabei. Dem großen Talent ist auch die Furcht unbekannt, fremde Lehren könnten ihm schaden. Alle Meister haben genommen, um geben zu können. Aber sie verstanden es, sich die fremde Speise restlos einzuverleiben. Wogegen gerade die Künstler, die das Nationale mehr oder weniger nationalistisch betonen, mehr als andere von Leihformen leben und sie nicht zu verdauen imstande sind. Man denke — um achtungswerte und gute Beispiele zu nennen — an die Nazarener und an die Deutsch-Römer. Mit dem Unvermögen, das Leihgut ganz zu verarbeiten, steht es dann auch im Zusammenhang, daß Kunstpatrioten gern die „Idee", das Literarische und eine sentimentalische Romantik zu Hilfe rufen. Dem ehrlichen Kunstfreund wird stets der Künstler einer fremden Nation, dem, von seinen nationalen Voraussetzungen aus, das Meisterhafte gelang, näher stehen, als ein Künstler der eigenen Nation, der nicht zu realisieren versteht, der im wesentlichen nur ein Gesinnungsprogramm und dessen Allegorien zu bieten hat. Wer das Bessere dem Schlechteren aus mißleitetem Nationalgefühl nicht vorzieht, macht sich zum Patrioten durch eine Sünde wider den heiligen Geist.

Nur Tatsachen beweisen, nicht Theorien. Es gibt zurzeit eine Partei in Deutschland, die mit dilettantischen Rassentheorien operiert, die auf solcher Grundlage ein Nationales fordert, das in Wahrheit nationalistisch ist, und zu deren Hauptargumenten der Satz gehört, ein deutscher Künstler jüdischer Abstammung könne nicht national sein. Wodurch unterscheidet sich Philipp Veit, der geborene Jude, von den andern Mitgliedern der nazarenischen Brüderschaft? Camille Pissarros Malerei ist ebenso von Grund auf französisch wie es die des Engländers Sisley ist. Und, wie Felix Mendelssohns Musik, gehört Max Liebermanns Malerei zum Deutschesten, was wir besitzen, trotz ihrer Weltgeltung — besser: um ihrer Weltgeltung willen. Ja, Liebermanns Kunst ist nicht nur sehr deutsch, sondern auch sehr preußisch und berlinisch. Der Künstler jüdischer Abstammung geht, kraft seines Talentes, vollkommen auf in dem Nationalen der Kunst, auf dessen Boden er steht, er ist genau ebenso ein Produkt seiner nationalen Umwelt wie seine Genossen es sind, und er ist es um so mehr, je weiter er die Genossen durch Talent überragt. Die Rasse verschwindet im Nationalen. Stets und überall.

MARX REICHLICH, DORNENKRÖNUNG. SCHLEISSHEIM

Gute Kunst ist stets eo ipso national, niemals aber nationalistisch. Will man zwischen beiden Adjektiven unterscheiden, so blicke man auf Heinrich von Kleist. Dieser dichtete höchst patriotisch das Drama „Prinz Friedrich von Homburg“. Während er es aber tat, wuchs seinem großen Talent das Werk ins Allmenschliche. So entstand jene ergreifende Schilderung der Todesfurcht des Helden. Eine vaterländische, streng nationale Dichtung rührt an die Höhe Shakespeares — der ja selbst die Königsgeschichte seines Landes in einer Reihe von Dramen gegeben hat, nicht nur den Engländern, sondern der Menschheit. Nationalistisch dagegen handelten jene preußischen Offiziere, die mit lauten Äußerungen der Entrüstung während einer Vorstellung des „Prinzen von Homburg“ das Deutsche Theater in Berlin verließen, weil sie die „Feigheit“ des Prinzen für national würdelos hielten. Richard Wagner wäre, trotz der von ihm behandelten deutschen Heldensagen, schon dort, wo Raupach ist, der Dichter vieler Hohenstaufendramen — ein Name, heute so fremd dem Ohr wie dem Herzen —, wenn er nicht ein großes, bodenständiges musikalisches Talent wäre. Adolf Menzel, der größte deutsche Zeichner neuerer Zeit, ist nicht ein nationaler Künstler um seiner Friedrichsbilder willen. In ihnen ist er am schwächsten. Wilhelm der Zweite handelte ihm gegenüber nationalistisch; denn er erhob Menzel in den Adel, weil er in dem Künstler einen Popularisierer dynastischer Interessen sah. Und die Franzosen handeln nicht weniger befangen nationalistisch, in umgekehrter Richtung, ihrem großen Maler Courbet gegenüber, wenn sie diesen immer noch nicht voll anerkennen wollen, weil er Anteil am Sturz der Vendôme-Säule während der Kommune hatte. Die Beispiele ließen sich häufen. Es ließe sich auf England verweisen, das seiner Malerei gegenüber — hier beweisen es sogar Marktpreise — stets eine gewisse nationalistische Haltung eingenommen hat, mit der Folge, daß es eine wahrhaft große Malerei in England nie gehabt hat. Oder auch umgekehrt: die Engländer denken künstlerisch nationalistisch, weil ihnen eine große Malerei fehlt.

Stets bedroht nationalistische Beschränktheit, gehe sie nun von Nationen, von Fürsten oder Parteien aus, die Reinheit und Größe der Kunst. Eben darum ist es die Mission der Einsichtigen, die Kunst vor solchen Gefahren nach Kräften zu schützen und immer wieder darauf hinzuweisen, daß nur das wahrhaft Meisterhafte, behandle es immer Stoffe, welche es wolle, organisch national erscheint, daß der Nationalismus aber, in allen seinen Spielarten, die Kunst herabzieht und verdirbt.

MATTHIAS KRODEL D. Ä., BILDNIS EINES GOLDSCHMIEDS. 1570

BRAUNSCHWEIG, GEMÄLDEGALERIE

„Irrational —“

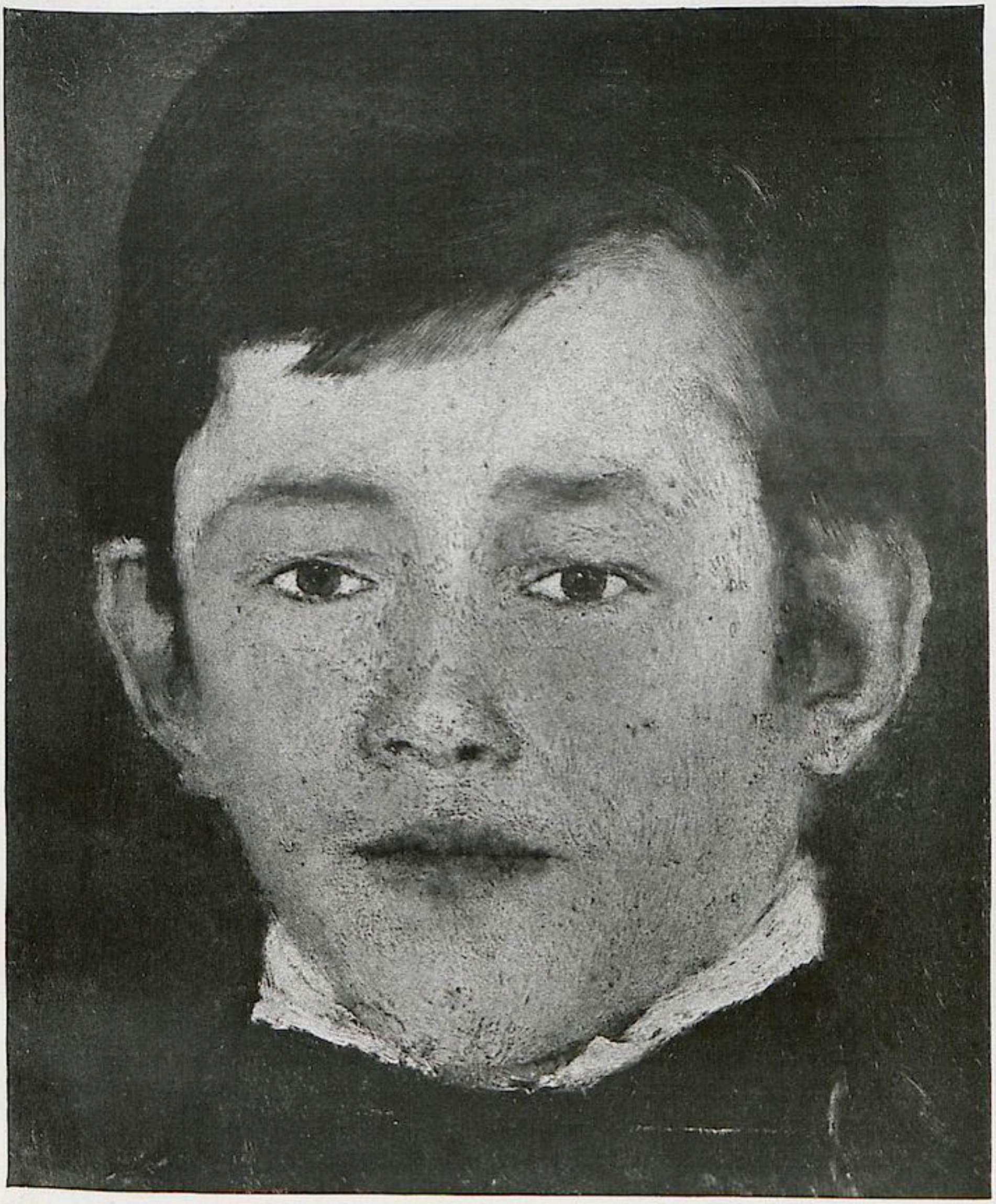
Einige Bemerkungen von EFRAIM FRISCH

„Was ist Natur?“ fragt der Romantiker Novalis und antwortet: „Ein systematischer enzyklopädischer Index oder Plan unseres Geistes.“ Heute, nach hundert Jahren und ebenfalls im Umbruch eines Zeitalters antworten jene, die angeblich in seiner Nachfolge stehen, auf die Frage, was ist Geist? achselzuckend: Geist gebe es eigentlich gar nicht, seine Wirkung in die Menschenwelt sei nicht auszumachen. Dafür aber reden sie viel von Blut, Leben, Seele — das eben sei irrational. Irrational ist das Modeschlagwort geworden, mit dem die geistige Unsicherheit Probleme erzeugt, wo keine sind, und besonders als Stange im Nebel verwendbar, just dort, wo es auf Klarheit ankommt. Sobald der Mensch heute aus den Grenzen seines Faches oder seiner beruflichen Tätigkeit hinaustritt, sieht er sich einem wahren Überangebot von „Weltanschauungen“ gegenüber, deren gemeinsames Merkmal paradoxerweise ihre offenbare Geistfeindlichkeit ist.

*

Wo der Halbgebildete „relativ“ sagt, sagt der Gebildete neuerdings „irrational“. Relativ soll wohl heißen: ich kann mich, wenn ich will, vor jeder Entscheidung drücken — was aber soll irrational bedeuten? Vulgarisiert bedeutet es insofern das gleiche, als damit eine Art Protest gegen Urteile aus Einsicht zum Ausdruck kommen soll. Verstandesmäßige Begründung soll nicht gelten. Wohl, doch wann und wo? Denn an sich ist die Entdeckung, daß nicht alle Fragen bloß mit dem Verstand zu bewältigen sind, nicht so bestürzend neu, aber es ist wohl erst unserer Zeit vorbehalten geblieben, einen geradezu verheerenden Gebrauch von ihr zu machen. Bismarck, zum Beispiel, begnügte sich noch mit dem Hinweis auf die Imponderabilien in der Politik. Wir geben es heute nicht mehr so billig und können auch hier auf das Irrationale nicht verzichten. Gilt es aber, die höheren Instanzen zu benennen, denen unter diesem Titel die Kompetenz zugesprochen werden soll, dann stehen wir vor jener Vernebelung, in der alle Grundbegriffe wie im Urzustand durcheinanderwogen, sich auflösen und die unmöglichsten Verbindungen eingehen: die rechte Atmosphäre für allen geistigen „Ersatz“ — bis zu den keine Saison überdauernden immer neu inaugurierten Kunstepochen. Manche sind stolz darauf und nennen das dynamisch; was man vielleicht am besten mit Betrieb übersetzt.

In diesem brauenden Nebel ist das Irrationale eine Verbindung eingegangen, bei der nicht nur der Verstand ausgeschaltet ist, sondern der Geist überhaupt sich verflüchtigt hat. Eine geistige Bewegung mit ausgesprochen geistfeindlicher, menschenfeindlicher Tendenz, die man am besten mit dem Schelerschen Wort



WILHELM LEIBL, KOPF EINES BAUERNJUNGEN. 1876

„Positivismus mit umgekehrten Vorzeichen“ charakterisieren kann. An Stelle der früher verfließenden Grenzen zwischen Geist und Seele, macht eine gewisse Tiefenpsychologie einen glatten Schnitt und läßt den Geist, mit dem sie nichts anzufangen weiß, draußen; eine sich als Naturphilosophie gebende Richtung bringt die Grundbegriffe auf eine Weise durcheinander, daß der Geist in dem weiten, dunklen Komplex einer Körperseele bis zur Bedeutungslosigkeit verschwindet. Unter diesen wogenden Schleiern erscheint das Irrationale, ein augenloser fataler Proteus, bald als das Primitive, bald als das Unbewußte, Unterbewußte, Dämonische, stets aber als regellose Äußerung eines Naturhaften, und das Geistige höchstens als eine zufällige Blase auf der Oberfläche der dunkel wallenden Seele, des Blutes, das mit ihr angeblich identisch sei. Es entspricht der Zeitstimmung einer nach schrecklichem Blutverlust und Massentod erschöpften Menschheit, daß sie in einer neu erwachten Lebensgier alles, was sie von sich weiß oder wissen will, von einem über alle möglichen Grenzen hinaus gespannten Lebensbegriff fordert. Vitalität ist das nicht. Die Biologie aber kann, was immer man in sie hinein praktizieren mag, doch nur die stereotype Antwort geben: das Leben ist das Leben. Die mythisierte Biologie soll das Irrationale sein, jene übergeordnete Instanz, an die vage appelliert wird. Dafür haben sich in die verlassene Position des Geistes die Pseudo-Irrationalismen angesiedelt, die vulgarisierte Astrologie, Hellsehen, Wahrsagen, Okkultismus und alle niederen Formen des einst Magischen bis zum bloß Suggestiven. Sie kommen einem kommunen durchaus natürlichen Bedürfnis des Menschen entgegen, dem blinden Verhängnis zu entschlüpfen, mit dem ihn das „Leben“ bedroht, aus dem die Ordnung geschwunden ist.

*

Sagt der Gebildete heute also „irrational“, so meint er zwar bestimmt auf etwas hinzuweisen, das über den Verstandeskräften steht, unwillkürlich aber verbindet er damit doch die Vorstellung einer auch dem Naturhaften überlegenen Macht. Wenn aber das ganze weite Gebiet des Seelischen als zum Naturhaften des Menschen gehörig betrachtet wird, wie es die neue Forschung zum Teil tut, so ist damit doch nur der ganze emotielle Rohstoff gleichsam, eine chaotische Substanz bezeichnet, aber noch nichts, was sie ordnet. Dem Chaos sich ausliefern, ihm selbst eine Art autonomer Erneuerungskraft zuschreiben, — auch des entspricht der Stimmung eines Menschentums, das den Glauben an sich verloren hat. Viele beugen sich heute über die Tiefen der menschlichen Vergangenheit, stöbern in Mythen und alten Kulturen, um den Lebensstrom zu entdecken, der sie speiste, vielleicht, daß er auch für uns wieder zum Strömen gebracht werden könnte. Es ist ein gefühlsmäßiges Sich-Hingeben an eine unvorstellbare

GOTTFRIED SCHADOW, BILDNISBÜSTE FR. NICOLAI. 1798

MUSEUM IN HALLE

Rückbildung, ein Aufbruch nach rückwärts, bei dem man das Ziel nicht kennt, aber blindlings darauf vertraut, daß man schon irgendwo ankommen wird. Inzwischen aber begnügt man sich damit, die Qualität durch emotionelle Quantitäten zu ersetzen. Eine sonderbare Vorstellung von der Fülle des Lebens. Doch bei dieser Hinneigung zur Welt des Primitiven, des Archaischen, ihrer Unmittelbarkeit, ihrer „Erkenntnis aus mystischer Partizipation", ihrer Natursichtigkeit wird merkwürdigerweise nur eins übersehen: daß hier die Unmittelbarkeit, der Ausfall intellektueller Bindeglieder im Ausdruck des Seelischen nicht einem Mangel, sondern vielmehr der höchsten Potenzierung eines Geistigen entstammt. Nur ist seine Kausalität anders, sie ist uns unbekannt. Es ist das Magische, das hier den Zudrang und den Auftrieb des Seelischen bindet, ordnet und gestaltet. Das viel mißbrauchte Wort Magie, schwacher Nachhall noch im Gebrauch unseres Wortes Zauber, wenn wir das Überraschende einer schöpferischen Wirkung verspüren, vermag uns die Bedeutung des Irrationalen ein wenig zu erschließen. Es ist nicht mit dem Bluthaften, Dumpfen, blind in sich selbst Wogenden der Seele, mit dem wertfreien Rohstoff identisch, sondern ist das, was ihn bändigt, das Prinzip, das formt. So selbstverständlich das scheint, so notwendig muß es dem Mißverständnis heute entgegengehalten werden. Vom echten Irrationalen her ist die Vorstellung eines naturhaft glücklichen Primitiven, eines geistfreien Urmenschen ein Unding und nichts wie ein modernes Wunschbild des am Mißbrauch des Geistes leidenden Menschen. Das Geheimnis liegt schon im Ursprung. Die Seele ist nicht älter oder ursprünglicher als das Schöpferische im Menschen, der Geist.

*

Es nützt uns nichts, die großen Manifestationen des Irrationalen in den Symbolen der Mythen zu erkennen, wenn wir sie nicht als Wirklichkeiten zu erleben vermögen. Die Deutungsversuche etwa der Psychoanalyse, nach den drei vier Schemata, die ihren durchschnittlichen Vertretern zur Verfügung stehen, intellektualisiert sie auf die banalste Weise nach dem Maßstab einer menschlichen Norm, die unterhalb jeder erlebten geistigen Erfahrung bleibt. Von den quasi-religiösen Bemühungen privatester Art darf hier wohl abgesehen werden.

Doch eine letzte Ausstrahlung der Symbolwelt ist auch uns verblieben. Ein einigermaßen, wenn auch nur konventionell in diesem Sinne gesichertes Gebiet war bis vor kurzem noch der Bereich der Kunst. Es wurde ihr in einer Art von Konsensus zugestanden, daß die Gültigkeit und der Wert ihrer Schöpfungen durch ein irrationales Element gewährleistet sei; was ja auch in dem Wort Schöpfung, Schaffen, zum Ausdruck kommt,

ADOLF MENZEL, DAS BRANDENBURGER TOR IN POTSDAM. ZEICHNUNG

BERLIN, NATIONALGALERIE

als betonter Unterschied zu dem, was durch bloßes Denken hervorgebracht, nachgeahmt oder „gemacht“ werden kann. Bei aller durch die Überfülle des Theoretischen geschwächten Unmittelbarkeit der Anschauung, blieb hier noch das Wunder. In das Kunstwerk hatte sich auch für den wissenschaftlichen rationalen Menschen das letzte für ihn faßbare Symbol des Irrationalen gerettet, dem er noch leibhaftig begegnen konnte, ein Objekt, dessen Evidenz in ihm selbst lag und nicht auf Umwegen gesucht werden mußte. Der oft bespöttelte Anspruch eines jeden Menschen auf diese Wirkung beruht auf der stillschweigenden Voraussetzung, daß ein Jeder, ohne Ausnahme, als geistgeboren an der Manifestation dieses letzten Magischen unmittelbar Anteil hat. In der allgemeinen Auflösung ist auch diese Grundtatsache erschüttert worden. Was auf den ersten Blick erstaunlich erscheint, ist, daß der Einbruch der Vernebelung in die bildende Kunst für uns mit der Bewegung gegen den Impressionismus einsetzt, mit der Forderung nach einem von der Erscheinung abgelösten, gesteigerten Ausdruck des Geistigen. Über dem Formproblem erhob sich der Schrei nach dem Irrationalen; mit dem Erfolg, daß nur eine bis zur völligen Auslöschung des Gegenstandes gesteigerte private Symbolik — hölzernes Eisen — vergeblich ihre nirgends vorhandenen Gläubigen suchte. Übrig davon blieb eine Richtung, die das Geistige in der reinen Abstraktion sieht, und — ihr Gegensatz — eine bewußte Barbarisierung der Form, die nicht nur eine Vereinfachung, sondern durch diese zugleich eine Bedeutungserhöhung erreichen will. Wohl, eine Einfachheit, die mit ihrer Armut haushält, ist in der Kunst zumal anständiger als ein falscher und erborgter Aufwand. Es kommt hier nicht auf Gestuftheit an — die gehört zur Bildung. Der Schwund dessen, was wir Wirklichkeit nennen, kann zu Zeiten so beängstigend um sich greifen, daß der Geist, der als Kunst einen Leib sucht, sich nur in sehr unscheinbaren, ja armseligen Formen verkörpern muß, was ihrem Rang keinen Abbruch zu tun braucht. Und das mag ja unser Fall sein. Dagegen ist die Zerstörung und Auflösung der Form höchstens ein Gleichnis für den Intellekt, sie bleibt eine tendenziöse Demonstration. Unordnung kann nicht durch Unordnung dargestellt werden. Auch die Barbarisierung als Ausdruck der größeren Unmittelbarkeit erborgt nur ihre Bedeutung von der Symbolik des Primitiven: wir sollen durch einen Analogie-Schluß auf die gleiche Abstammung vom Irrationalen schließen. Doch was sich dem Primitiven unmittelbar als Sinn gibt, was ihm ein Fetisch ist, kann uns kaum mehr als ein originelles Ornament sein. Selbst eine Mondgöttin von Klee, mögen wir uns noch so oft versichern, daß hier ein Kunstwille reiner zum Ausdruck kommt, als in irgendeinem anspruchsvollen und leeren Bilde, drückt im Grunde nur auf naiv-drastische Weise

eine Karenz, einen Mangel aus: hier könnte eine Mondgöttin sein, — wenn wir an sie glaubten! Wir gelangen auch dabei erst auf Umwegen zu einer potenziellen Naivität, die ihren Zweck doch nicht erreicht: dieses Symbol als Wirklichkeit zu erkennen. Der Glaube, daß je enger und unmittelbarer der Anschluß an die dunkle seelische Substanz sei, um so heftiger werde das Irrationale sich von selbst manifestieren, ist der alte Rousseauismus — nur mit umgekehrten Vorzeichen. Der Mensch ist zwar nicht gut — aber wenn wir uns blindlings der Unterwelt der Seele, ihren dunklen treibenden Kräften hingeben, werden wir der Fülle des Lebens erst teilhaftig, nach der wir uns, wie die Schatten nach Blut sehnen. Das ist sentimental und das Gegenteil vom Magischen. Wer die Dämonien entfesselt, muß das Wort wissen, das sie beschwört. Was immer wir in das Dunkel hineingeheimnissen, das größere Geheimnis ist die Klarheit. Dem Eingeweihten in die Mysterien ist nicht gelehrt worden, bacchisch zu rasen, sondern durch stufenweise Erhellung des Sinns ein Wissen zu erlangen, das ihn, indem es das Grauen vor den sinnlos dahinrasenden Verwandlungen des Lebens von ihm nahm, in eine geistige Ordnung einfügte. Dieses Wissen fand unmittelbaren Ausdruck im Bild. Wir kennen das Geheimnis seiner Entstehung nicht, aber wir haben daran teil, so oft wir, auch in noch so schwacher Verdünnung, die Wirkung eines Kunstwerks erfahren. Immer, wo Geist Gestalt wirkt, spüren wir die gleiche Kraft, die die Welt schafft und zusammenhält.

Es sind nicht immer die Intellektuellen, die denken. Doch der Schöpfer denkt. Das Interdikt auf den Geist legen im Namen des Irrationalen, ist ein Widerspruch in sich selbst und heißt das Chaos verewigen.

ADOLF MENZEL, HOLZSCHNITT AUS KUGLERS „GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN"

Über die Möglichkeit der religiösen Malerei in unseren Tagen

von RICHARD SEEWALD

Wer immer sich heute um die Malerei kümmert, sei es, daß er beruflich als Kritiker oder Kunstgelehrter darüber zu schreiben habe, sei es, daß er sich als Liebhaber mit ihr befasse, er wird als erstes davon sprechen, daß die Kunst sich in einer Krise befinde.

Wer weder aus Beruf noch Neigung sich um sie kümmern muß, erklärt mit einem Achselzucken, daß in unserer Zeit kein Platz für sie sei, und wenn er durch Zufall in eine unserer großen Ausstellungen gerät, dann wird seine Meinung dadurch bestätigt, daß er von einem Teil der Bilder feststellen muß, er verstehe sie nicht, und von anderen, sie langweilten ihn. Wenn aber die Maler zu mehreren versammelt sind, so weiß ich, daß eine tiefe Mutlosigkeit alsbald um sich greift, wenn im Ernst über Malerei gesprochen wird. Auf aller Lippen scheint der Satz Thackerays zu schweben: „Wir können alles ausdrücken, leider haben wir nichts auszudrücken."

Es ist also eine Krise des Was, nicht des Wie.

Die uns vorausgehende Kunstperiode, die wir als Impressionismus bezeichnen, hatte es darin leicht. Sie war die große Kunstäußerung einer eindeutig materialistisch gerichteten Zeit. Beschäftigte diese sich in ihrer Dichtung, ihrer Philosophie, ihrer Wissenschaft mit den realen Dingen, so konnte das der Malerei nur recht sein.

Anders steht es mit uns. Wurde nicht mit Posaunenschall unsere neue Kunst begrüßt, weil sie endlich den Gegenstand überwände, entschlossen darauf ausging, das zu malen, was hinter den Dingen sei: „Das Metaphysische", „das Göttliche"? Man suchte und fand Anregung und Bestätigung in Zeiten und Kulturen, von denen man wollte, daß sie der unseren parallel gerichtet seien, da auch sie mit teilweiser Opferung des Gegenständlichen „das Göttliche", „das Metaphysische" darzustellen suchten. Warum ist es nun so still geworden? Warum schweigen die Fanfaren außer jenen Kindertrompeten, die unentwegte „Progressive" blasen?

Alle wissen es heute, Kluge und Dumme: die Kunst befindet sich in einer Krise. Aber wie kam sie dahinein und vor allem, wie kommt sie wieder heraus? Auch das wissen heute bereits Kluge und Dumme: Sie kam hinein, weil ihr „das Kollektive" fehlte, sie kommt heraus, wenn sie „das Kollektive" haben wird. Und danach ist nun jedermann auf der Suche.

Die angezogenen Parallelen und Bestätigungen, die man in den oben erwähnten Zeiten und Kulturen fand, erwiesen sich nämlich sehr schnell als falsch, oder als sehr ungefähr. Es waren die Gotik, die romanische

RICHARD SEEWALD, WANDBILD ÜBER DEM ALTAR DER KATHOLISCHEN KIRCHE IN NORDERNEY. 6,20:4,80 m. ARCHITEKT DOM. BÖHM

Zeit, Ostasien, die primitiven Völker. Und wenn wir ihre Kunst betrachten, dann erkennen wir, daß sie in eminentem Maße jenes „Kollektive“, das uns fehlt, hatten. Ihre Kunst war religiöse Kunst, aber nicht in jener nebelhaften, esoterischen Art, daß sie „das Göttliche“, „das Metaphysische“ suchte und darstellte, durchscheinend durch die Dinge, sondern das Göttliche veränderte der Dinge Form und gab ihnen Symbolkraft, weil sie Symbole für geglaubte Wahrheiten wurden. Hinter dem Maler, dem Bildhauer stand ein festes Gefüge von Theologie und mit ihr eins und verbunden eine Philosophie, die die durch die Theologie festgelegten Dogmen als Ausgangspunkt ihres Denkens nahm. So war es in den hohen angeführten Kulturen; bei den primitiven Völkern aber wurde der Gott gar selbst aus dem Holz geschnitzt, im Ornament als Zauberformel beschworen.

So durfte der Geist des Künstlers spielen, üppig wuchern in jener wahren Freiheit, die von Gesetzen gesichert, von Schranken geschützt wird.

Der moderne Künstler scheint größere Freiheit zu haben; aber es ist eine Freiheit, die Anarchie bedeutet. Wer will leugnen, daß er inbrünstig das Religiöse suchte im Expressionismus, das Metaphysische im Kubismus, das Magische im Sur-Realismus und was noch für übersinnliche Welten sich in den Ismen manifestieren, die geschäftige Literaten prägten! Aber er mußte sein eigener Theolog, sein eigener Philosoph sein, und es sind vielleicht die Besten unter uns, die sich in diesem hoffnungslosen Kampf verzehren.

So sich verzehren kann noch groß sein, weil es tragisch ist; aber jene jüngere Generation, die jetzt zwischen zwanzig und vierzig ist, der die Zeit des beginnenden Expressionismus schon wie eine große Vergangenheit erscheint, sie kann sogar nicht mehr teilnehmen an diesem tragischen Kampf. Sie ist es ja, die erkannt hat, was dieser Kunst fehlt, und was sie ziemlich häßlich „das Kollektive“ genannt hat. Sie will wieder auf sich nehmen allgemeine Gesetze, sie will gar nicht jenen oft verzweifelten Stolz der Einsamkeit, das stolze Gefühl, nur von wenigen Eingeweihten verstanden zu sein und somit doch die Hoffnung zu haben, daß diese wenigen das Salz der Erde sind.

Sie will entschlossen „das Kollektive“, das heißt, sie wünscht verständlich zu sein einer Gemeinschaft, empfangend von ihr Stoff und Anlaß zum Werk und mitteilend Freude und Reichtum allen, wie ein Baum Nahrung zieht aus der Erde, um dann mit Blättern, Blüten und Früchten zu danken. Sie beneidet inbrünstig die jungen Architekten, die Häuser bauen können von neuer einleuchtender Schönheit, verständlich allen, dienlich allen.

Wo aber findet sie nun diese gemeinsame Welt?

Wenn wir Deutschland anschauen und das Politische für einen, wenn

auch trüben Niederschlag geistigen Lebens ansehen, so teilt sich soeben das Land in drei Lager: das sozialistische Deutschland, das nationalistische Deutschland und das katholische.
Jede dieser drei Welten, soll sie Kunst hervorbringen, müßte ein Gedankengerüst liefern, an dem die Fantasie des Künstlers ranken kann, wie der Weinstock am Rebengeländer.
Untersuchen wir zuerst die sozialistische Welt, denn aus ihr stammt der Ruf nach dem „Kollektiven".
Sie scheint zunächst den Künstler locken zu müssen, denn sie hat es mit den Armen zu tun, und die Welt der Armen hat ihn immer angezogen. (Ist er doch selbst meist arm, reich niemals.) Sie scheint näher der Erde, der Mutter. Ihr Kontur ist einfach, und im Einfachen schlummert Kraft, lauert Zukunft. Sie ist reich an Symbolen.
Aber dies heißt, nicht sozialistisch die Armut ansehn. Aus einem Zustand, in den Gott sich selbst hineingebären ließ, hat die sozialistische Ideologie einen Stand klassenbewußter Proletarier gemacht. Sollten einmal die Armen das Himmelreich erben, so sollen sie heute das Erdreich besitzen. Wenn aber einmal aus einer Gedankenwelt das Überirdische ausgeschlossen wird, dann bleibt nur eine magere Metaphysik übrig.
Die Kunst liebt das Geheimnis, das Dunkel und das Licht nur der Gestirne, der großen und kleinen; in dem sozialistischen System aber herrscht die schreckliche Klarheit künstlichen Lichts.
So war es zunächst nur konsequent, daß der Kommunismus zur Propaganda sich einer blutarmen, abstrakten, internationalen Kunst bediente, so kurios es dem Beschauer auch erscheinen mochte, daß eine Bewegung, die das Volk hinter sich haben wollte, eine Kunst bevorzugte, die auf dem Nährboden einer dekadent gewordenen bourgeoisen Kultur gezüchtet worden war. Sehr schnell wurde deshalb auch dieser Irrtum erkannt, und im Sommer 1929 sahen wir in Köln mit geteilten Gefühlen eine Ausstellung offizieller russischer Kunst, die einer Vorkriegs-Glaspalastausstellung so ähnlich sah wie ein Ei dem andern. Wie kam dies? Der offizielle russische Kommissär teilte uns mit, daß die Arbeiterschaft, unzufrieden mit jener Kunst, die sie „Problemkunst" nannte, durch Abstimmung dekretierte, daß man Stilleben, Landschaften, Bildnisse und Historienbilder wünsche. Mit Recht griff man also zurück zu einer Malerei, die Ausdruck eines materialistischen Zeitalters gewesen ist. Nur: man kann nicht den Zeiger der Zeit zurückdrehen.
Die nationalistische Welt scheint auf den ersten Blick der Kunst sogar noch glücklichere Möglichkeiten zu bieten. Ihre Ideologie hat es verstanden, in Deutschland immer größere Mengen, und vor allem junger Menschen,

zu sammeln. Worte wie Freiheit und Vaterland, Führer und Fahne, Held und Opfer sind ja wahrlich auch wie angefüllt von künstlerischen Visionen. Aber vielleicht sind sie zu voll davon? Es sind nur historische Bilder, die in uns aufsteigen. Welche erhabenen Werke hat denn der vergangene Krieg hervorgebracht? Erscheint uns nicht allen die Photographie, selbst von Maschinen erzeugt, das adäquatere Mittel, um einen Krieg zwischen Maschinen zu glorifizieren, einen Krieg, bei dem es, wenn er von neuem ausbrechen sollte, nur noch Opfer geben wird und keine Helden, und lehrt uns nicht die tägliche Not, daß unser Vaterland wahrlich größer sein soll, daß es ganz Europa umfassen soll, aber nicht durch Eroberung, sondern durch wirtschaftliche Vernunft und mehr noch durch Liebe? (Damit soll nicht gesagt sein, daß Kunst international ist. Wenn sie groß und wahr ist, wird sie immer eine Sache des Blutes sein. Chagall bleibt der Jude des russischen Ghettos, obgleich er in Paris lebt. Klee ist metaphysischer als Picasso, und gewisse deutsche Konstruktivisten bleiben so ledern wie sie sind, weil vielleicht ein Franzose mit der reinen ratio einen Phönix aus, aber kein Deutscher mit ihr einen Hund hinter dem Ofen hervorlockt.)

Nein, auch von dieser Gemeinschaft hat die Kunst nichts zu erwarten: auf die Formeln der Nationalisten wird höchstens Anton v. Werner von den Schatten heraufsteigen.

So wenden wir uns wenig hoffnungsvoll der katholischen Welt zu. In der Tat, auf den ersten Blick scheint dort die geringste Hoffnung. Gibt es denn katholische Kunst? Was uns vor Augen schwebt, sind Schaufenster voll Devotionalienbildern, süßestem Kitsch. Unfruchtbare, starre Versuche zu einem großen Freskenstil in Beuron. Und schließlich ein mißverstandener Expressionismus auf Kirchenwänden und Glasfenstern. Und wenn wir die letzten Jahrhunderte durchforschen, scheint nicht alle künstlerische Kraft aus der Kirche gewichen? Es gibt viele Katholiken, die dies nicht sehen wollen, aber es ist so; und tiefer kann der Grund nicht formuliert werden, als Theodor Haecker es tat in seinem „Dialog über Christentum und Kultur".

Ja, wir trauern, wir Maler, mit Francis Thompson, dem Dichter, der seinen Nachruf auf Shelley also anhebt: „Die Kirche, welche einstmals die Mutter der Dichter war, nicht weniger als der Heiligen, hat während der beiden letzten Jahrhunderte die Herrlichkeit der Dichtkunst Fremdlingen überlassen, wenn auch die Herrlichkeit der Heiligkeit sie für sich behalten hat. Die Palme und der Lorbeer, Dominikus und Dante, Heiligkeit und Sang, wuchsen zusammen auf ihrem Boden: sie hat behalten die Palme, aber eingebüßt den Lorbeer."

Liegt dir Gestern klar und offen,
Wirkst du Heute kräftig frey;
Kannst auch auf ein Morgen hoffen
Das nicht minder glücklich sey.

Weimar 7. Nov. Goethe
1825.

BILDNIS GOETHES. NACH EINER KREIDEZEICHNUNG
VON KARL CHRISTIAN VON VOGELSTEIN

DRESDEN, GRAPHISCHE SAMMLUNGEN. AUSGESTELLT IM STAATLICHEN KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

Aber wir haben uns ja vorgenommen, die Möglichkeiten zu untersuchen, ob aus dieser Welt Kunst hervorgehen kann; und daß diese nicht da ist, ist uns mehr ein Ansporn als ein Hindernis, denn ist nicht unser aller Wunsch, Neuland zu entdecken, die ersten zu sein, die den Fuß auf neue Erde setzen?

Vorhanden ist eine Gemeinschaft, das ist nicht zu leugnen. Wer zur Stunde der Messe in Städten und Dörfern eine Kirche betritt, wird finden, daß sie bis zum letzten Platz gefüllt ist, ja er stellt fest, daß es nötig ist, neue Kirchen zu bauen, nicht als propaganda fidei, sondern aus Bedürfnis.

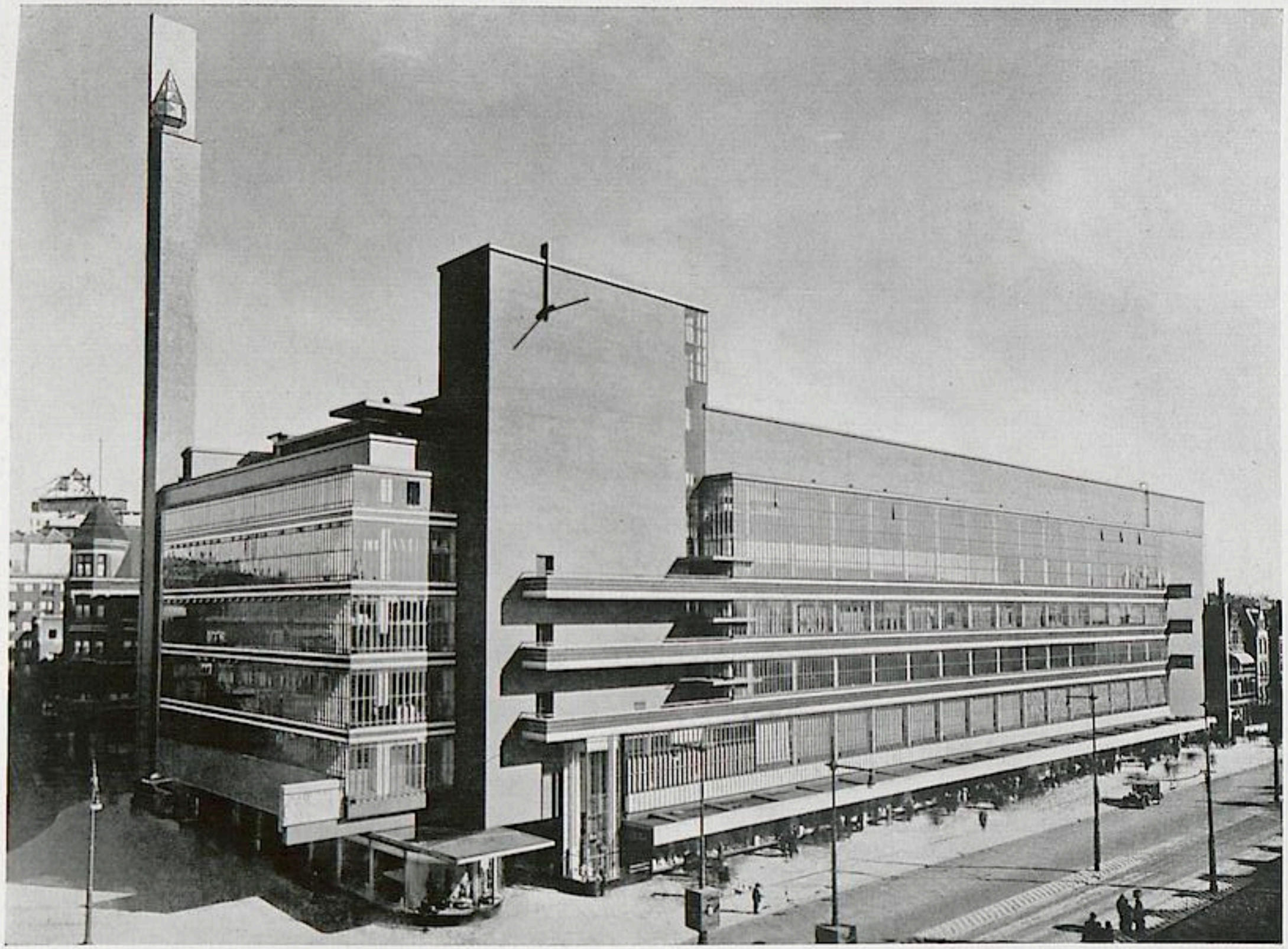
Wir finden also eine Gemeinde, die das Was auf unseren Bildern sofort versteht; das Wie kann nur allein unsere Sorge sein. Und mehr, wir finden ein weites Gerüst, aufzunehmen unsere grünenden Ranken, das schon einmal trug die zärtlichen Zweige Fra Angelicos und den wildwuchernden Stamm des Grünewald, und daß uns heute neu bereitet wird von Männern wie Haecker und Jacques Maritain, einem Freunde Cocteaus und Picassos.

Hier ist Platz für das Bildnis: Es ist Zeit, daß die Heiligen und die handelnden Personen der heiligen Geschichte wieder menschliche Antlitze bekommen; hier ist Platz für die Landschaft: tragisch beleuchtet, als der Vorhang im Tempel zerriß, und abendlich still, als die Jünger nach Emmaus gingen, Platz für das Lamm, das wegnimmt der Welt Sünde, und für den Ochs und den Esel, Platz auch für das Stilleben auf dem Tisch der heiligen Familie oder die dickbäuchigen Weinkrüge auf der Hochzeit zu Kanaa.

Schon schrieb uns Maritain eine gültige Ästhetik in „Art et Scolastique". Darin steht der Satz Fra Angelicos: „Pour peindre les choses du Christ il faut vivre avec le Christ" — aber, fährt das ganze Buch mit Nachdruck fort, zuerst muß man natürlich ein Maler sein.

Die Maler sind da; wenn die Kirche wollte, kann sie sie rufen. Unsere Aufgabe wird es sein, auch den ersten Teil des Satzes zu erfüllen. Da wir stets da zu stehen pflegen, wo die wenigen sind, ist es der Mühe wert, es zu versuchen.

Anmerkung der Redaktion: Wir fügen diesen sehr ernsten und eindringlichen Ausführungen Richard Seewalds nichts Grundsätzliches hinzu, obwohl wir, in den Feststellungen der Lage zustimmend, anders folgern möchten. Wir drucken nur noch eine Stelle aus dem Begleitbrief des Malers ab, weil sie in aller Kürze auch ein helles Licht wirft auf die hier in den letzten Heften behandelten Fragen der Kunsthochschulen und der Kunstausstellungen. Seewald schreibt: „Der Artikel ist eigentlich der Niederschlag meiner siebenjährigen Lehrtätigkeit (die ich, wie Sie vielleicht wissen, im vergangenen Sommer niedergelegt habe, um mich ganz hier meiner Arbeit zu widmen) und die mir gezeigt hat, daß man nur allzuoft den jungen Menschen Steine statt Brot geben mußte, wenn sie mit ihren Sorgen zu einem kamen, die in weit größerer Zahl das Was der Malerei als das Wie betreffen. Die zweite Veranlassung zu ihm ist die niederdrückende Erfahrung als Juror bei den großen Ausstellungen der letzten Jahre, deren Sinnlosigkeit allen evident ist, und die wir doch nicht aufgeben können, weil wir nichts Besseres wissen."



DAS NEUE KAUFHAUS „DE BIJENKORF“ IN ROTTERDAM, IN DEM EINE AUSSTELLUNG (AUCH DEUTSCHER) MODERNER MALEREI STATTFINDET

RUDOLF GROSSMANN, ATELIER UND GARTEN TH. TH. HEINES
AUS DER AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION ZU EHREN DES FÜNFZIGJÄHRIGEN

Erwiderung an Hans Meid

von ALBERT LAMM

Es ist immer leicht, aus einem großen Fragenkomplex eine einzelne Frage herauszunehmen, zu variieren und dabei durchblicken zu lassen, daß der ganze Komplex nicht richtig behandelt sein möchte.
Hans Meid erzählt uns, daß er in seinem Unterricht durchaus auf das Naturstudium drängt, daß er seine Schüler einen wohl überlegten Weg führt und daß dafür gesorgt ist, daß sie als Illustratoren im praktischen Leben sich zurecht finden können. Das alles glaube ich dem von mir geschätzten Radierer durchaus. Wie überhaupt vieles in seinem Aufsatz ausgesprochen ist, dem kein Vernünftiger widersprechen wird. Noch mehrere akademische Lehrer werden mir mit Recht im gleichen Sinne antworten können, vorausgesetzt, daß sie das für eine Antwort auf meine Ausführungen ansehen.

Ich denke nicht daran, die Grenze zu ziehen, wo ich mit Hans Meid nicht übereinstimme, denn eine solche Abwägerei ist ebenso quälend wie unfruchtbar. Wir haben alle irgendwo recht und irgendwo unrecht; es ist nicht möglich, dadurch weiter zu kommen, daß wir uns auf einige einwandfreie Sätze einigen. Auf die große Grundauffassung kommt es an. An die Grundauffassung, die mein Aufsatz zeigen sollte, will ich noch einmal erinnern, um dann in Zukunft Erwiderungen im Stile dieser einen hier auf sich beruhen zu lassen.

Ich habe im Jahre 1911 zum ersten Male in meiner Broschüre „Ultramalerei" den Unsinn der naturlosen absoluten Malerei, alle die Versuche, in einer Lockerung des Verhältnisses zur Natur eine neue Kunst intellektual zu konstruieren, in ihrem aussichtslosen Unvermögen bloßgelegt; meine Broschüre wurde vergriffen, der Krieg verhinderte ihre Neuauflage. Kein Mensch fand den Mut, mich zu widerlegen.

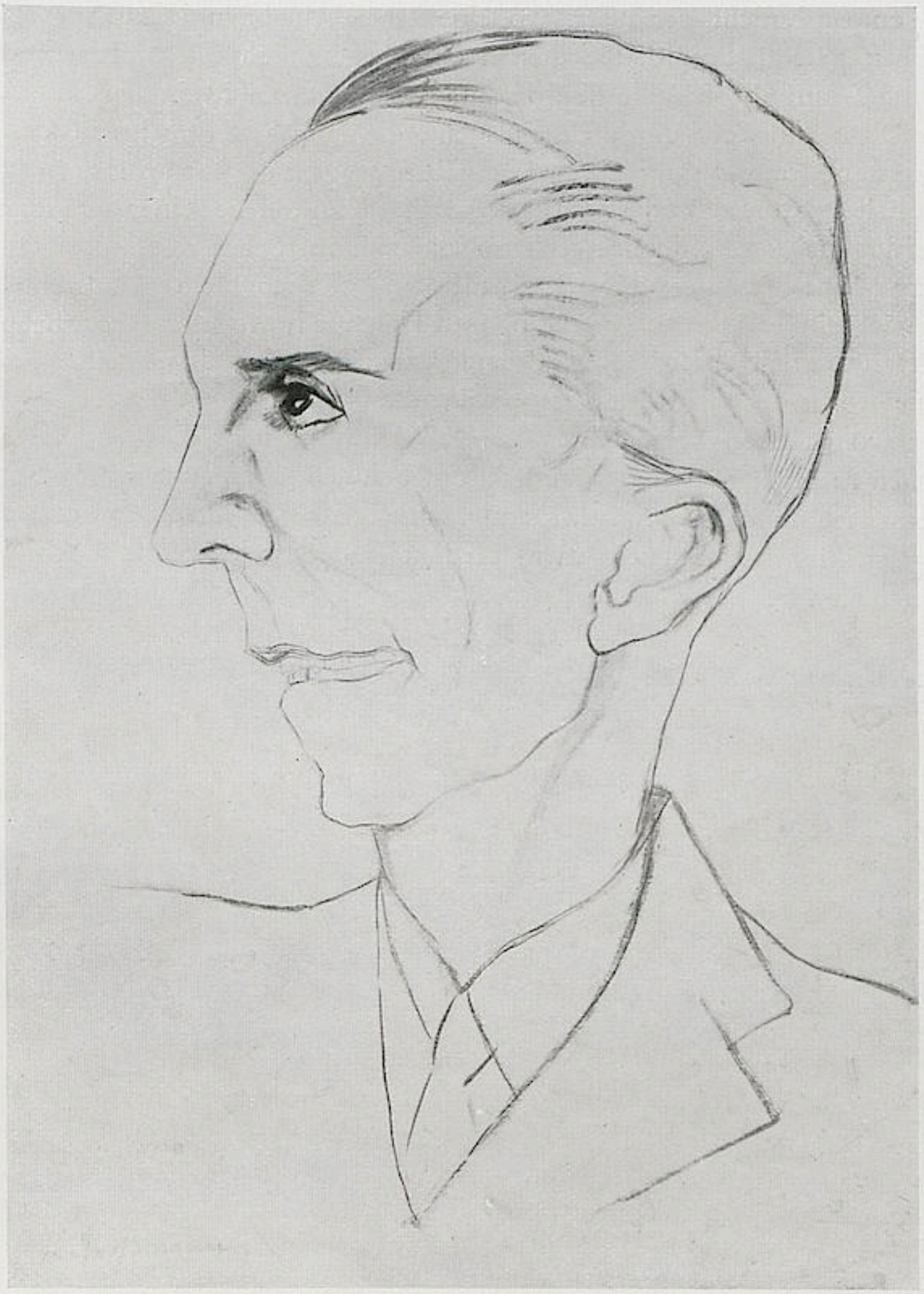
Diese absolute Malerei ist bis heute nicht einen Schritt weiter gekommen; aber sie hat, als eine große anonyme Organisation, die Presse, den Staat, die Ämter zu erobern und alle Freude an anderer Kunst zu verängstigen, alle anderen Versuche zu ersticken gewußt. Ich verweise auf die kleine Schrift von Richard Riemerschmid: „Wege und Irrwege unserer Kunsterziehung", in welcher nichts geringeres verlangt wird, als daß das Naturstudium aufgegeben werden soll, da der Maler aus dem Kunstgewerbe hervorzugehen habe, schöne Farbflächen liefern solle und hierzu das Photographieren mit der Hand nicht zu erlernen brauche. Der Terrorismus dieser von keinem einzigen großen Manne, von keiner sichtbaren Größe getragenen Bewegung hat bei uns eine Uniformierung alles Ausstellungswesens veranlaßt. Auf keiner Ausstellung findet man mehr ein Bild, das aus einer selbständigen Vertiefung in die Natur gewonnen wäre, nirgends mehr kann ein Jüngerer zu Worte kommen, der um die einfache, echte Wahrheit ringt; die schwüle Atmosphäre mystifizierender Phrase, Absichten ohne die Fähigkeit, zu verwirklichen, das Greifen aller unberufensten Hände nach allem Höchsten, das Anfänger mit den banalsten Mitteln zu gestalten versuchen: das quillt uns überall entgegen, und das hat bewirkt, daß das allgemeine Verhältnis zur Malerei tief erschüttert ist. Ich habe es an dieser Stelle schon einmal bei anderer Gelegenheit gesagt: nicht die wirtschaftliche Lage ist es, die dem Malerberuf heute seine schlimmsten Sorgen macht, sondern die allgemeine Wurstigkeit, wozu die ganze Malerei denn noch da sein soll. Die Malerei ist fast hoffnungslos vom ganzen Leben getrennt worden, weil sie sich selbst vom Leben getrennt hat und mit Ästhetenklüngeln und Impresarios auskommen zu können meinte.

Was haben dagegen die Akademien getan? Wo sind die jungen Maler

zu finden, die, an ein ernstes Studium der Natur und des Lebens gebunden, uns zeigen, was sie auf diesem Wege gefunden haben? Sie mögen da sein, irgendwo, unfähig, eine Arbeit von sich zu zeigen; es mag so vieles da sein, wovon wir nichts wissen. Eine Hoffnung auf Beachtung hat nur noch das subsistenzlose Geschluder. Nochmals: was haben die Akademien dagegen getan? Sie haben versagt. Sie haben versagt wie damals, als der Impressionismus jahrzehntelang im Verborgenen arbeiten mußte. Und darum werfe ich die Frage auf: hat die Erhaltung der Akademien Wert?

Wenn Hans Meid sagt, daß es ihm gelingt, innerhalb seines Gebietes seine Schüler von den zermürbenden Fragen des heutigen sogenannten Kunstlebens fernzuhalten, so habe ich nicht den geringsten Grund, es anzuzweifeln, daß er es erreicht, auf seinem Teilgebiete des großen Kunstlebens ein paar Menschen einen ruhigen Weg zu führen. Das ist keine Widerlegung anderer Möglichkeiten. Ich erwähnte oben die Broschüre Riemerschmids, und Meid wird nicht in Frage stellen wollen, daß Riemerschmidsche Anschauungen auf den Akademien, bei akademischen Lehrern sich auswirken. Er wird gleich mir dabei an bestimmte, als Lehrer wirkende Maler denken, die mit Namensnennung in diese Ausführungen zu ziehen überflüssig ist. Hans Meid wird mir auch nicht widerlegen wollen, daß das Elend all der Schwächeren, die hoffnungslos mit ihrer vermeintlichen künstlerischen Ausbildung der Lebensnot preisgegeben sind, sich allein schon beweist, wenn man die Zahlen derer ansieht, die als akademische Maler hungern und ewig hungern werden. — Damit erübrigt sich auch der schreckliche Vergleich mit den Technischen Hochschulen. Wenn überhaupt irgendeine Hoffnung besteht, unsere Zeit wieder gesunden zu lassen, so brauchen wir Techniker und immer wieder Techniker, und ihre Ausbildung kann dem Staat nie zu viel kosten, kann nie durch wissenschaftliche Arbeit hoch genug gefördert werden: die Sorgen, die ein Überangebot technischer Kräfte macht, durch Schließen der Technischen Hochschulen zu bannen, wäre selbstverständlich Wahnsinn. Aber wollen wir noch immer nicht den Mut haben, der Frage ins Auge zu sehen, was das zunehmend intellektualisierte Leben echter Weise an Kunst, speziell an Malerei wirklich noch braucht? Große Worte wie: „Wenn keine Jugend mehr nachdrängte . . .“ besagen leider nichts für die das Verantwortungsgefühl aufrufende Frage, wie man diese Jugend vor dem Lebensjammer schützen soll. Wo aber Worte fallen wie: „Die Konkurrenz des Nachwuchses ausschalten“, da, meine ich, steigt man nicht zu einer Antwort herab.

Ich wiederhole meine Meinung nochmals kurz:



RUDOLF GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG DR. GOEBBELS

AUS DER AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION ZU EHREN DES FÜNFZIGJÄHRIGEN

Die im ganzen anonyme Gruppe der absoluten Malerei zerstört unsere Malerei, zerstört jedes Verhältnis von Kunst und Leben, und unser Staat hat nichts Besseres zu tun, als diesem Terrorismus nachzugeben. Die Aka-

demien sind nicht der Platz, wo eine ernste Unabhängigkeit vor diesem Treiben geschützt wird. Sie dienen dem Leben nicht mehr. Ich verweise nochmals auf die heutige Photomontage, als einen Beweis, daß das Leben eine Darstellung der Wirklichkeit sucht, die kein Maler mehr aus der unsinnigsten Beeinflussung heraus zu geben wagt, zu geben vermag.
Ich halte dafür, daß die ganze staatliche Kunstpflege einer gründlichen Revision bedarf; und selbstverständlich auch im Schulwesen.
Hans Meids Meinung, daß die Akademien bestehen bleiben müssen, weil Mama nicht erlaubt, daß der Junge zu Hause ein Modell nimmt, halte ich nicht für einen zureichenden Grund, daß alles beim alten bleibt; es gibt heute noch ernstere Dinge zu erwägen.
Wir wollen doch keine Witze machen. Und wenn es die heutigen Akademien nicht mehr gäbe, wären darum Schulen überhaupt, wäre der Zusammenschluß der Jugend zu gemeinsamer Arbeit deshalb für immer unmöglich? Ich suche nach etwas Neuem und Besserem, und doch nicht nach dem Nichts.

RUDOLF GROSSMANN, DIE FAMILIE PURRMANN. ZEICHNUNG

AUS DER AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION ZU EHREN DES FÜNFZIGJÄHRIGEN

Für die Kunst!

von CURT GLASER

Rings um den Kemperplatz ist es still geworden. Das stolze Kunsthandelsviertel Berlins, das in ungesunder Eile nach dem Kriege aufgeblüht war, ist in raschem Schwinden begriffen. Die Wirtschaftskrisis hat zerstört, was die Inflation aufgebaut hatte. Damals war der Begriff der Wertbeständigkeit entdeckt worden. Als alles ins Gleiten kam, erschien das Kunstwerk als der ersehnte ruhende Pol. Die Deflation hat auch diese Hoffnung enttäuscht, und die vielen falschen Kunstfreunde, die „fest auf Bilder" waren, haben sich als einziges Andenken an die Zeit der großen Hausse eine instinktive Abneigung gegen alles, was Kunst heißt, bewahrt.

Nicht sie allein. Kunst steht — auch bildlich gesprochen — nicht mehr hoch im Kurse. Es scheint wieder so zu sein, wie es vor nun genau vierhundert Jahren gewesen sein muß, wenn es wahr ist, was Lukas Moser damals auf seinen Altar in Tiefenbronn geschrieben hat: „Schrei, Kunst, schrei und klag dich sehr, deiner begehrt jetzt niemand mehr." Es begehrt ihrer auch heute niemand mehr. Schließung der Museen, Abbau der Akademien, Beseitigung des Zeichenunterrichts sind zugkräftige Parolen versteckter Kulturfeindschaft, die sich unter dem Motto der Notwendigkeit kräftiger Abstriche am öffentlichen Haushalt wieder einmal hervorwagen. Kunst ist Luxus. Das gefährliche Wort geht allenthalben um und wird gern geglaubt, weil seine Wahrheit so scheinbar unabstreitbar auf der Hand liegt. Man kann ohne Kunst leben. Kunst ist nicht lebensnotwendig.

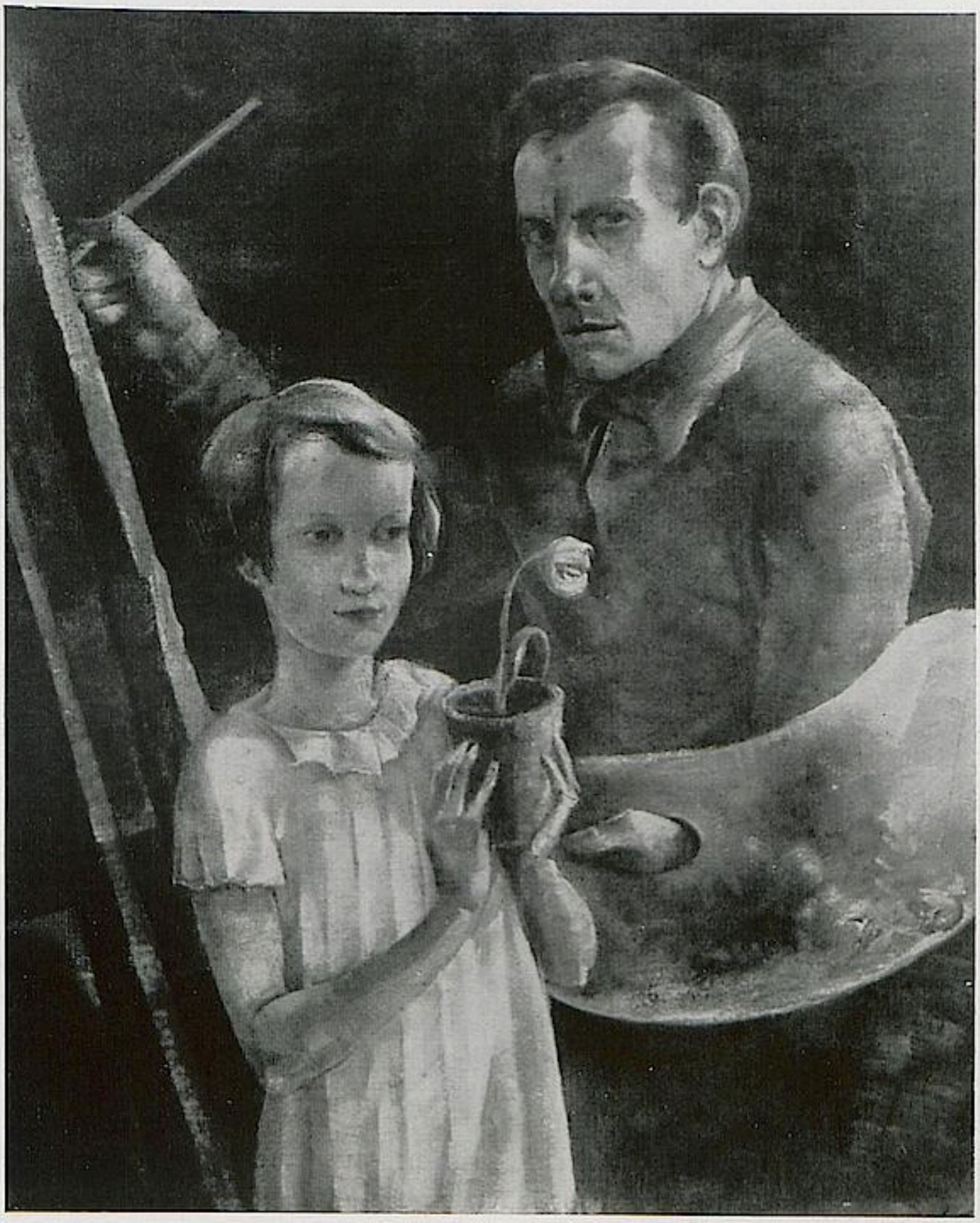
Mit Verlaub. Hat man den Begriff des Lebensnotwendigen wirklich genau geprüft, ehe man sich seiner mit solcher Gewißheit bediente? Was für die Erhaltung des nackten Daseins erforderlich ist, scheint leicht festzustellen, und die Kunst scheidet bei dieser Betrachtung aus. Aber es ist

Anmerkung der Redaktion: Diese Ausführungen eines alten Mitarbeiters greifen in mehreren Punkten Meinungen an, die wir ausgesprochen oder begünstigt haben. Mit dem Verfasser sind wir einig über die Bedeutung der Kunst und ihrer Pflege. Das versteht sich von selbst. Nicht einig sind wir mit ihm über einige der Wege, die zum Ziel führen. Was den heutigen Hochschulbetrieb betrifft, so neigen wir den Ansichten Albert Lamms zu; nicht aus Sparsamkeitspolitik, sondern um der Kunst willen. Und gegen das Überlebte im heutigen Ausstellungsbetrieb sind wir auch im Interesse der Kunst und der Künstler. Den Künstlerprotest endlich haben wir willkommen geheißen, weil er weitere Kreise aufmerksam macht auf Mißstände, die der deutschen Kunst seit langem mehr schaden, als ihre Aufdeckung es zu irgendeinem Zeitpunkt tun kann. Unverständlich bleibt uns, wie der Verfasser sich zu Protesten dieser Art in seinem Gewissen gedrungen fühlen kann, während er nicht ein einziges Wort des Widerspruchs gegen das findet, womit die Veranstalter der Osloer Ausstellung dem Ansehen nicht nur der deutschen Kunst, sondern auch des deutschen Nationalcharakters schwer geschadet haben.

wohl erlaubt, die Fragestellung auf den Sinn des Lebens selbst auszudehnen, dem der heute so beliebte kraß hedonistische Standpunkt nachzuforschen geflissentlich unterläßt. Es gibt einige Dinge, in denen der Mensch sich vom Tier unterscheidet. Sein Drang, in Kunstwerken sein Dasein zu verewigen, gehört zu den spezifisch menschlichen Eigenschaften, und für die Sinngebung eben dieses Daseins, das selbst — scheinbar sinnlos — mit dem Tode endigt, ist die Fähigkeit der Selbstverewigung nicht ganz bedeutungslos. Was ist von den Völkern der Erde geblieben, wenn nicht die künstlerischen Werte, die sie hinterlassen haben? Die Kriegszüge der Pharaonen sind uns Hekuba. Dem Ruhm Ägyptens haben seine Künstler besser gedient als seine Könige. Was wäre uns Griechenland heute ohne die Dichter und die Denker und die Bildner seiner großen Vergangenheit? Sie haben bis in die Gegenwart hinein gewirkt und haben das Europa der Romantik zu dem Befreiungskampf für das unterdrückte Land begeistert. Was macht den Ruhm Italiens? Und was ist noch viel zu wenig ausgewertet für den Ruhm Deutschlands? Immer wieder die Kunst. An den Denkmälern seiner Kultur wird die Bedeutung einer Nation ermessen, und solange die Überlieferung dieser Kultur lebendig erhalten bleibt, solange behält sie ihr Gewicht. Diesen Schatz gilt es zu pflegen, damit er nicht zu einer musealen Erinnerung erstarrt, wie es mit so vielen versunkenen Kulturen geschehen ist.

Gut, heißt es, mag der einzelne, den es freut, Kunstwerke erwerben und damit der Kunst dienen. So ist es gewesen, und so soll es wieder sein. Nochmals ein Trugschluß! So ist es keineswegs immer gewesen. Die Gemeinschaft vielmehr hat die Künste getragen, gleichgültig ob sie Kirche hieß oder fürstliche Macht oder städtische Herrschaft. Erst die Zeit des Individualismus hat auch die Kunst, wenigstens zu einem Teile, der Pflege des einzelnen überantwortet, und wenn die Geltung des Individualismus selbst heute in Frage gestellt ist, so ist es Pflicht der Gemeinschaft, das Amt der Kunstpflege von neuem zu übernehmen. Man mag darüber streiten, in welcher Form diese Pflege am besten zu erfolgen habe. Die Pflicht als solche aber sollte man nicht verleugnen.

Es ist falsch, zu resignieren, und es ist nicht richtig, sich mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft zu trösten, die wieder aufbauen möge, was jetzt dem Abbau verfällt. Ich weiß mich im Widerspruch zu Meinungen, die an dieser Stelle geäußert wurden, wenn ich grundsätzlich für die Erhaltung der Akademien eintrete. Man braucht das nicht so zu verstehen, als solle in Zeiten wie der unsrigen gegen jede Sparmaßnahme protestiert werden. Aber auch Sparmaßnahmen können produktiv wirken, wenn mit der Verringerung des Umfanges eine Verstärkung der Wirkung verbunden



MAGNUS ZELLER, SELBSTBILDNIS MIT TOCHTER
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

ist. Intensivierung der Mittel anstatt einer vielleicht übermäßig gewordenen Expansion.
Jeder, dem die Sache der Kunst am Herzen liegt, hätte die Pflicht, sich in Zeiten der Not zu ihrer Verteidigung zur Verfügung zu stellen. An solchem Gemeinschaftsgeist, der in Zeiten äußerer Gefahr inneren Streit zurückstellt, fehlt es in Deutschland und fehlt es besonders unter Künstlern und Freunden der Kunst. Es ist meine Meinung, daß es ein Fehler

war, den Streit um die Ausstellung in Oslo in die Öffentlichkeit zu tragen, zu einer Zeit, in der eben diese Ausstellung noch in einer Reihe nordischer Städte gezeigt wurde oder werden soll. Hat die Ausstellung, so wie sie nun einmal ist, draußen Erfolg — und das scheint unbestreitbar der Fall zu sein —, so kommt dieser Erfolg der deutschen Kunst in ihrer Gesamtheit zugute, und die protestierenden Künstler schaden letzten Endes auch sich selbst, wenn sie ihren Unwillen in so vernehmlicher Weise kundgeben.

In einer anderen Angelegenheit drohen ebenfalls die Rivalitäten innerhalb der Künstlerschaft ein Unternehmen, das der Gesamtheit der Künstler zu dienen bestimmt ist, ernstlich zu gefährden. Ich setze mich nochmals in Widerspruch mit einer Ansicht, die an dieser Stelle zum Ausdruck gebracht worden ist, wenn ich für die Notwendigkeit eines Ausstellungsgebäudes in Berlin eintrete. Merkwürdig, daß in München keinen Augenblick ein Zweifel an der Notwendigkeit eines Ersatzbaues für den abgebrannten Glaspalast bestand, während man sich in Berlin lange Zeit dabei beruhigte, daß der Ausstellungsbau am Lehrter Bahnhof der Benutzung entzogen wurde. Der Niedergang des Berliner Ausstellungswesens, über den mit Recht geklagt wird, ist in erster Reihe in dem Fehlen einer würdigen Ausstellungsgelegenheit begründet. Die schönen Räume der Akademie genügen keineswegs für die Bedürfnisse der Reichshauptstadt. Man braucht der „Großen Berliner“ keine sonderlichen Sympathien entgegenzubringen. Notwendig ist selbst sie, weil man den Künstlern das Recht, sich der Öffentlichkeit zu stellen, nicht verwehren soll. Zugegeben, daß es sehr viel mehr geringe als starke Talente gibt. Aber eben die starken Talente brauchen den Nährboden, auf dem sie wachsen. Es braucht einen großen Verschleiß an Künstlern, damit die Kunst gedeihe.

Das Projekt für ein Ausstellungshaus an der Hardenbergstraße, das auf Anregung Sandkuhls der Architekt Büning ausgearbeitet hat, ist gut. Es genügt allen vernünftigen Ansprüchen an die Größe des Raumes, der doch nicht übermäßig ist und übrigens durch eingehängte Wände untergeteilt und auf jedes gewünschte Maß verkleinert werden kann. Einen Augenblick schien es, als sei die Berliner Künstlerschaft einig, sich geschlossen für das Projekt einzusetzen. Aber nur einen Augenblick. Dann setzte der Streit wieder ein. Es geht um das jus primae noctis, um die Veranstaltung der Eröffnungsausstellung. Feststehen sollte, daß diese erste keine Kompromiß- und Kartellausstellung sein darf. Im übrigen aber müßte eine Einigung möglich sein, und es wäre höchst blamabel, wenn das Projekt scheitern sollte, weil es nicht gelang, im Interesse der gemeinsamen Sache Sonderwünsche einzelner Personen oder Gruppen zurückzustellen.

Nur der geschlossene Wille der Künstlerschaft kann in der heutigen Notzeit die Schwierigkeiten und Widerstände überwinden, die sich der Verwirklichung auch eines bescheidenen Bauvorhabens entgegenstellen. Der Bau eines Ausstellungshauses aber — das sei mir erlaubt, im Widerspruch zu der von Karl Scheffler hier vertretenen Meinung gerade an dieser Stelle auszusprechen, — ist nachgerade zu einer Lebensfrage geworden. Die private Initiative des Kunsthandels vermag längst nicht mehr, den billigen Ansprüchen zu genügen. Der Abbau des Ausstellungswesens vollzieht sich von selbst. Der Wille zum Aufbau sollte an einer einzigen Stelle wenigstens mit Nachdruck betätigt werden, um dem Gefühl der Verlassenheit im heutigen Staate zu begegnen, das die Künstlerschaft befallen hat.

Man wird wie alle Zeiten so auch die unsrige in ferner Zukunft einmal nach dem Maße ihres Beitrages zu den dauernden Gütern der Menschheit beurteilen. Denn in diesem höheren Sinne ist Kunst allein in der Tat wertbeständig. Weder die Helden des Boxkampfes und des Eishockeys noch die Göttinnen des Films, für die sich die Menschen leichter begeistern, werden die verzweifelten Bemühungen der Verantwortlichen, die Völker über die Wirtschaftskrise hinwegzusteuern, in den Augen der Nachwelt rechtfertigen, wenn nicht die wahrhaft schöpferischen Kräfte in dauernden Leistungen der Kunst der Epoche ihr Denkmal setzen.

Erinnerungen an die Erwerbung des Mannheimer Manetbildes

„Die Erschießung Kaiser Maximilians“

von KONRAD OTT

Die Presse hat den hundertjährigen Manet gewürdigt; und es gab kaum einen Aufsatz, worin nicht auch die im Jahre 1868/69 entstandene endgültige Fassung der „Erschießung Kaiser Maximilians“ als Hauptwerk ehrenvolle Erwähnung gefunden hätte. Bekanntlich hängt dieses an Umfang größte Werk Manets seit dem Jahre 1910 in der Mannheimer Kunsthalle. Damals war es von Fritz Wichert, dem jungen, zielbewußten Kunsthallendirektor, aus dem Kunsthandel: Bernheim jeune und Paul Cassirer erworben worden. Der Kunstsinn gebefreudiger Stifter hatte dafür die Summe von 90000 Mark aufgebracht.

Stolz hätte die Mannheimer Bürger erfüllen müssen. Statt dessen befiel einen Teil von ihnen der Abderitengeist, den bekanntlich schon Lessing zu spüren bekam, so daß er der Stadt unwillig den Rücken kehrte. Ein Streit erhob sich im Schoße des städtischen Rates und spaltete die Bürgerschaft in zwei feindliche Lager.

Erregte Debatten entzündeten sich in den Bürgerausschußsitzungen. Die sich daraus entwickelnde Pressekampagne in Mannheim erfaßte schließlich auch die außenstehenden Blätter. Das Für und Wider ließen eine Reihe von Broschüren entstehen, über deren vergilbten Seiten nun Staub liegt. In ihnen zu blättern ist aber gerade heute amüsant. So finden wir in einer Artikelreihe „Manet in Berlin“ von Theodor Alt (April 1910) folgendes: „Ich möchte wohl wissen, was Manets Bilder in hundert Jahren, nein, schon

in dreißig Jahren verhältnismäßig noch gelten, gemessen etwa an den Werken eines Menzel oder Leibl". Und von der „Erschießung Maximilians" heißt es: „Alle haben doch Augen im Kopfe, um zu bemerken, daß an dem Bilde Luft- und Linearperspektive im Verhältnis der Füsilierten zu der Soldatengruppe sich nicht decken; daß kein Schatten sein kann, wo die Sonne hinscheint; daß Schatten nicht überzwerg und kreuzweise laufen, sondern parallel; daß man auf fünf Meter Entfernung die Finger ineinander gelegter Hände sieht und nicht einen wirren Fleischklumpen; daß Körper rund sind und nicht plattgedrückt wie auf Pfefferkuchen; daß endlich die ganze Situation im Raume unmöglich ist, von der Brutalität und Unwürdigkeit des dargestellten Vorgangs zu schweigen." Diesem Werturteil erlagen damals viele. Um die Meisterschaft Manets zu leugnen, zweifelte man sogar das Sehvermögen des Künstlers an und führte Manets Skizzenhaftigkeit auf Astigmatismus seiner Augen zurück.

Die Wogen des Meinungsstreites über das Manetbild waren im Mannheimer Stadtparlament im November 1912 noch nicht verebbt. Noch einmal wurde im Bürgerausschuß heftig über Wert und Unwert französischer Kunst gestritten, wurden gegen Wicherts weitblickende Kunstpolitik leidenschaftliche Angriffe unternommen. Auch den Kriegsjahren, in denen sich zuweilen das Urteil über Kunstdinge verwirrte, verdanken wir noch einen Nachhall der Mannheimer Manetaffäre in der Broschüre von Oskar Grass „Kunst und Geschäft", Rolandverlag, Bremen. Darin lesen wir: „Wer das Gemälde gesehen hat und Manets Werke kennt, weiß, daß es sich um sein vielleicht schlechtestes Bild handelt. Manet war nicht fähig, etwas zu verfertigen, das auch nur ein bißchen Phantasie forderte".

Was damals an abfälligen Urteilen über Manets Werk gefällt wurde, ist heute wie Spreu verweht. Dicker Aktenstaub lagert über den Berichten des Meinungskampfes, der mit soviel Geräusch einst die Öffentlichkeit in Deutschland aufgewühlt hat. Die Zeit, die Richterin über alles Wertbeständige, hat denen recht gegeben, die die Schätzung Manets in Deutschland am Eindruck des Mannheimer Werkes weiter erstarken sahen. Wichert ist gerechtfertigt; seine Prophezeihung hat sich erfüllt, die er am 30. Januar 1930 aussprach: „Es wird sich erweisen, daß dieses Bild der Mannheimer Galerie zum dauernden Ruhm gereicht."

Anmerkung der Redaktion: Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß die Mannheimer Kunsthalle im Mai ihr fünfundzwanzigjähriges Bestehen durch die Eröffnung einer Ausstellung feiert, die an alle wesentlichen Veranstaltungen des Instituts erinnern soll.

Die Kritiker Manets

G. Charensol hat eine Reihe von Kritiken zusammengestellt, die gelegentlich der Ausstellung von Edouard Manets „Olympia" im Pariser Salon 1865 erschienen sind. Wir geben eine Auswahl — von Rose Richter, Wien, übersetzt — in Ergänzungen der oben mitgeteilten Mannheimer Erinnerungen.

Paul de Saint-Victor schreibt in der „Presse" (28. Mai 1865) »Die Menge drängt sich wie in der Morgue angelockt von dem Verwesungsgeruch der „Olympia" Manets. Diese so tief gesunkene Kunst verdient nicht einmal mehr einen Tadel. „Sprechen wir nicht von ihnen, schau und geh weiter!" sagt Virgil zu Dante in den tiefsten Tiefen der Hölle. Nur passen die Karikaturen Manets besser in die „Hölle" Scarrons als in die Dantes.«

Théophile Gautier im „Moniteur universel" (24. Juni): »Nun kommen wir mit einigem Widerwillen zu den Bildern des Herrn Manet. Es ist eine heikle Sache, von ihnen zu sprechen und doch kann man sie nicht mit Stillschweigen übergehen. Nach der Meinung

vieler sollte man einfach lachen: das ist ein Irrtum. Herr Manet ist keine Quantité négligeable; er hat eine Schule und er hat Bewunderer, ja sogar fanatische Bewunderer; sein Einfluß reicht weiter als man ahnt. Herr Manet genießt die Ehre, eine Gefahr zu sein. Jetzt ist die Gefahr aber vorüber. Die „Olympia" läßt sich auf keine Weise erklären, selbst wenn man sie als das auffaßt, was sie ist, das heißt als ein dürftiges Modell auf einem Leintuch. Der Fleischton ist schmutzig, das Modell gleich null. Die Schatten sind durch mehr oder weniger breite Streifen Stiefelwichse ausgedrückt. Und was soll man zu der Negerin sagen, die ein Bouquet in einer Papiertüte bringt, und zu der schwarzen Katze, die auf dem Bett ihre dreckigen Pfotenabdrücke zurückläßt.«

Edmond About im Petit Journal (27. Juni): »Schweigen wir über Herrn Manet! Die Lächerlichkeit hat seinen Bildern das Urteil gesprochen. Aber seine Malerei, die Publikum und Kritik vereint zum Heulen bringt, ist nicht die eines temperamentlosen Menschen. Herr Manet gehört, so glaube ich, zu denen, die malen könnten!«

Charles Clément in den „Débats" (21. Mai): »Die zwei Bilder, die Herr Manet geschickt hat („Olympia" und „Die Soldaten verhöhnen Jesus"), sind unqualifizierbar. Es wäre ärgerlich gewesen, wenn man sie abgewiesen hätte. Ein Exempel mußte statuiert werden. Die Jury hat sie angenommen. Recht so!«

Jules Claretie im „Artiste" (Juni 1865): »Es war einmal ein junger Mann, der Manet hieß und eines schönen Tages im Salon der Zurückgewiesenen eine nackte Frau ausstellte, die in Gesellschaft junger Leute frühstückte, welche englische Überröcke anhatten und spanische Sombreros auf den Köpfen. Weil der Name und das Bild Staub aufgewirbelt hatten, hielt sich Herr Manet deswegen für einen Meister? Oder blieb er dabei, daß Originalität um jeden Preis der richtige Weg zur Berühmtheit ist? Ich weiß es nicht. Jedenfalls steht fest, daß wir ihn jetzt mit diesen gräßlichen Bildern wiederfinden. Was soll diese Odaliske mit dem gelben Bauch, dieses weiß Gott wo aufgelesene ordinäre Modell, das es wagt, die „Olympia" darstellen zu wollen?«

André Berthet im „Tintamarre" (7. Mai): »Herr Manet wird es uns verzeihen, daß wir uns vor seinem Bild bucklig gelacht haben.«

Ernest Chesneau im „Constitutionel" (16. Mai): »Das Groteske der von ihm ausgestellten Bilder ist auf zwei Gründe zurückzuführen: vor allem auf das beinahe kindische Fehlen der elementarsten Grundbegriffe des Zeichnens, und dann auf die unfaßbare Neigung zum Gemeinen . . .«

Herr von Thémines in der „Patrie" (18. Mai): »Einer unserer großen ausländischen Künstler sagte mir, als er diese Bilder sah: „Also so weit ist es mit der französischen Malerei gekommen!" „Sie irren", sagte ich und führte ihn vor die „Heuernte" von Jules Breton, „Sie müssen sie hier suchen!"«

Amédée Canteloupe im „Grand Journal" (21. Mai): »Nie noch haben unsere Augen etwas derart Zynisches gesehen: die „Olympia" eine Art weiblichen Gorillas aus Gummi mit schwarzem Rand auf einem Bett und splitternackt . . .«

Louis Leroy im „Charivari" (5. Mai): »Jetzt ist es meine Pflicht als Kritiker, Sie vor das Bild „Olympia" von Manet zu führen. Dieses Bild müßte den schwersten Melancholiker zum Lachen bringen.«

Die Grenzen der Illusion

„Hoffmanns Erzählungen" im Großen Schauspielhaus

von ALFRED NEUMEYER

Die Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen" unter Max Reinhardts Regie im „Großen Schauspielhaus" gehört deswegen zu den bemerkenswerten Ereignissen des Berliner Theaters, weil an ihr offenkundig wurde, was das Theater — nicht sein soll und nicht sein kann. Bewundernd wurde es den Zeitungslesern mitgeteilt, daß nicht nur eine echte Droschke mit einem echten Pferd bei Spielbeginn auf der Bühne stehe, sondern daß auch mit gleitenden Gondeln an einer beweglichen Palaststraße vorbeigefahren werde, so daß der „natürliche" Bewegungseindruck einer nächtlichen Gondelfahrt im Beschauer zustande komme. Wer aber ließe sich nicht gerne verblüffen und verzaubern? Denn wenn schon Unterhaltung eine ehrliche Sinnerfüllung des Theaters ist, Erhebung und Reinigung eine noch bessere, so ist Verwandlung der eigenen Existenz, vollkommene Illusion bis zur Neugeburt das beste, was das Theater zu schenken vermag. Max Reinhardt aber ist der vollkommenste aller Zauberer gewesen. Die Auflösung der sogenannten realen Welt zur reinsten Illusion, und das bedeutet soviel wie zur glaubhaftesten Bühnenwirklichkeit, das war die klassische Bedeutung seiner ersten Shakespeare-Inszenierungen. Da mußte eine mit allen romantischen Requisiten spielende Oper wie „Hoffmanns Erzählungen" doch einen besonders dankbaren Stoff bieten. Und es wurden auch keine Kosten gescheut, es wurden die schönsten Kostüme von Scheurich entworfen, in denen die vortrefflichsten Künstler sich darstellten, umsurrt von dem Wunderwerk eines sich entfaltenden und zusammenklappenden, auf- und niedersenkenden Bühnenapparates, es wurden Ballette mit langbeinigen Tänzern und Tänzerinnen eingeschoben und, wie schon erzählt, auch ich habe die echte Droschke und die echte Gondelfahrt gesehen. An ihnen wurde es klar, warum alles nur Stückwerk blieb, warum an diesem Abend weder E. Th. A. Hoffmanns noch Offenbachs Geist lebendig waren.

Es kam alles so „echt" auf die Bühne, daß jenes lösende Gefühl des Scheines in uns nicht einzuziehen vermochte, es war so „echt", daß unsere Phantasie sich nicht angespornt fühlte, von sich aus etwas hinzuzutun, daß sie jene mitdichtende Passivität nicht aufbrachte, aus der sich unser „Genuß" wie eine sauerstoffdurstige Flamme ernährt und erhält. Läßt einem der Regisseur aber nichts zu tun übrig, fordert er nicht durch die Kunst des Andeutens und Verschweigens, des Pausierens, des Aus- und Einatmens zur Mitarbeit auf, dann verwandeln sich die Sinne des Zuschauers allmählich in ein Rudel nimmersatter Wölfe. Haben sie erst eine leibhaftige Droschke auf der Bühne gesehen, dann wünscht man das nächste Mal einen Vierspänner. Die ohne Übersetzung auf die Bühne verpflanzte Realität kann bei geschickter Ausnutzung, das heißt Kontrastierung, spukhaft wirken; als Attrappe verwendet, wie in diesem Fall, steht sie nur der echten Wirkung entgegen — und schon aus diesen, wenn nicht aus künstlerischen Gründen sollte Reinhardt auf die fürs Ganze typische Droschke verzichten. Gondeln brauchen gar nicht wie echt dahingleiten, und der natürlichste Wein in den Gläsern von Lutter und Wegenet ist derjenige, der in den Köpfen der Zuschauer Geschmack und Farbe hervorbringt.

Das Stück wurde in einem Riesenzirkus gegeben, darin mag eine gewisse Rechtfertigung für Reinhardts Unternehmen liegen. Denn ohne Zweifel gehen viele feinere Wirkungen bei übersteigerten Dimensionen verloren. Aber es ist nicht einzusehen, warum nicht auch die Mittel echter Theaterillusion zu steigern wären: unendliche Perspektiven statt richtig gleitender Gondeln, Träume von Licht statt akrobatischer Tänze, ein komischer Droschkenkutscher statt eines langweiligen Gaules.

Versteigerung der Sammlung Yorck von Wartenburg

Wer in diesen Tagen die Mappen der Kunsthandlung C. G. Boerner durchsah, erhielt einen interessanten Einblick in Geist und Art eines deutschen Graphiksammlers unserer Großvätergeneration. Die Mappen enthalten in ungefähr chronologischer Ordnung die Blätter der Sammlung Yorck von Wartenburg auf Klein-Oelz, die Anfang Mai durch die Firma C. G. Boerner in Leipzig versteigert werden.

Graf Yorck ist es gelungen, eine Sammlung deutscher Graphik des fünfzehnten und des sechzehnten Jahrhunderts zu schaffen, die bis zu den Anfängen zurückreicht. Die Seltenheit einiger Blätter des E. S., Schongauers und anderer früher Meister hat den Namen der Sammlung den Fachleuten vertraut gemacht — wenn auch mehr im Sinne eines Raritätenkabinetts. Nun aber gliedern sich diese Stücke dem klaren Aufbau der Sammlung zwanglos ein. Man erlebt die Entstehung des deutschen Kupferstiches in einem Blatt des Spielkartenmeisters aus der feinen Gravierung der Goldschmiede mit. In mehreren Darstellungen des Meisters E. S. — Gott und das erste Menschenpaar, Anbetung der heiligen drei Könige, Geburt Christi, St. Sebastian — wird sein Erzählertalent wie seine große künstlerische Fähigkeit deutlich. Martin Schongauer, der auf dem Werk des Meisters E. S. weiterbauende große Stecher des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts, ist in einer Fülle vertreten, wie man sie sonst nur in alten öffentlichen Sammlungen findet. Einige Drucke — die Ölbergszene, eine der törichten Jungfrauen (B. 86) — sind so wundervoll tief und klar gedruckt, daß man glaubt, eine spätgotische Plastik in ihnen abgebildet zu sehen. Israel von Meckenem hat man seit langem nicht mehr in einer Versteigerung so reich vertreten gesehen. Seine Genreblätter, der Orgelspieler und sein Weib oder das Paar am Bett, zeigen seine eigene Erfindungsgabe. Sie stellen ihn über den Mair von Landshut, von dem die Sammlung eine Reihe charakteristischer Blätter enthält; Arbeiten von Zasinger, Glockendon und dem seltenen „Meister W mit dem Schlüssel" runden das Bild des fünfzehnten Jahrhunderts. Umfängliche Mappen bergen das Werk der deutschen „Kleinmeister". Ungewöhnlich reich ist Aldegrever vertreten, die beiden Behams mit vielen — und manchen seltenen — Blättern, Altdorfer mit großen Raritäten und sein Bruder — Erhard Altdorfer — mit einer geistvoll radierten Landschaft.

Vor einer solchen systematischen Sammlung der deutschen Kleinmeister erstaunt man über die Fülle der Motive, den Reichtum der neuen renaissancemäßigen Erfindungen. Vor diesen Kleinmeisterwerken wächst das Verständnis für die Kunst Albrecht Dürers, die die Sammlung Yorck reich vergegenwärtigt. Einige Blätter liegen in so schönen klaren Drucken vor, wie sie in der Sammlung Hagens und vereinzelt in der Hausmannschen Dürersammlung vorkamen.

Mit einem reichen, vollen Eindruck deutscher Kunst steht man von diesen Mappen auf und begreift, daß dem neunzehnten Jahrhundert zuerst aus den Werken des Kupferstiches wieder eine bildhafte Vorstellung alter deutscher Kunst erwuchs.

Aus Rußland brachte die versteigernde Firma französische Handzeichnungen mit, die ähnlich wie im vorigen Frühjahr nach einem gesonderten Katalog versteigert werden. Auffällig eine ausgeführte Theaterszene „Armide" von Gabriel de St. Aubin, dem großen Zeichner, weiteres von Greuze (Abschied der Amme, Stehender Mann), Moreau (Parkszenen), Pernet, Hubert Robert (Schloß von Blois). Einige frühe Zeichnungen kommen hinzu. Endlich steht auch die Versteigerung von Rembrandtradierungen der Sammlung Massaloff aus Sowjetbesitz für das Frühjahr mit mancherlei Kostbarkeiten in Aussicht.

E. G.

Berliner Auktionen

Die Versteigerung kostbarer französischer Bücher des achtzehnten Jahrhunderts, die von Paul Graupe am 15. Februar veranstaltet wurde, war zu ihrem vollen Gelingen auf eine begüterte Bibliophilenschicht angewiesen, die im Augenblick nur schüchterne Lebenszeichen gibt. So blieben wichtigste Werke unverkauft, sogar das auf 20000 Mark taxierte „Oeuvre gravé" von Antoine Watteau in zwei sehr schönen grünen Maroquinbänden; trotz des Fehlens bedeutender Blätter eine Rarität. Zwei vorzügliche Exemplare von Montesquieus „Temple de Gnide" wurden für 1650 und 1800 Mark verkauft, die vierbändige Baskerville-Ausgabe des Ariost, in braunem Kalbleder mit dem Zarenwappen, für 600, die zweibändige Tasso-Ausgabe in olivgrünem Maroquin mit Spitzenbordüre, Kupfer von Cochin, Simonet, St. Aubin, für 1500 Mark. Auch die Farbstiche wurden nicht hoch gesteigert: die beiden Familienszenen von Debucourt auf 2850, das frische Schabkunstblatt der Sophia Western, John Raphael Smiths berühmtester Porträtstich, auf 2250, die Angler-Pendants von Ward auf 2250 Mark, alles Blätter, um die man noch vor einem Jahr gekämpft hätte.

Gemälde des neunzehnten Jahrhunderts wurden zugleich mit einer guten Breslauer Menzel-Sammlung am 23. Februar bei Lepke versteigert. Monets flirrender „Kanal in Zaandam" stieg auf 12000, eine zarte Dorflandschaft von Pissarro auf 4700, Courbets stürmischer „Winter im Walde" auf 1750 Mark. Das „Sommer"-Bild von Thoma, mit der verschränkten Baumgruppe unter mattem Himmelsblau, wurde mit 4200 zugeschlagen, Israels' blonde Malerei der „Weißzeugnäherin" für 1260, Achenbachs ausführlicher „Strand bei Scheveningen" für 2350 Mark. Unter den aquarellierten Menzel-Zeichnungen war die vorzügliche Darstellung der Treppe im Schloß zu Neiße besonders begehrt, sie erreichte 1550; 3300 die stupende Momentaufnahme der vier bäuerlichen „Passagiere eines süddeutschen Stellwagens", 2700 Mark die bildmäßige Studie eines bärtigen Kopfes. E.

Berliner Chronik

Gustave Doré

In Frankreich ist vor einigen Wochen der hundertste Geburtstag dieses hyperromantischen, fruchtbaren und einfallsfreudigen Illustratoren gefeiert worden. Deutschland hat weniger Notiz genommen, obwohl Doré als geborener Straßburger ein halber Deutscher gewesen ist; es war mit dem gleichaltrigen Manet beschäftigt. Vor etwa zehn Jahren, während eines Hochbetriebs der modernen Illustration, waren Dorés Arbeiten, die sich gern „expressionistisch" im Schrecklichen bewegten, ziemlich aktuell; jetzt ist dieses Konjunkturinteresse vorüber. Daß die Schätzung Dorés in dieser Weise schwankt, ist verständlich. Denn hart neben dem sehr Begabten liegt immer sichtbar das nur Professionsmäßige, neben dem Gestalteten das nur Gemachte. Wenn aber die künstlerische Schätzung auch schwankt, so bleibt Doré doch als historische Erscheinung dauernd interessant. Man weiß, daß der erfolgreiche Illustrator bald aufhörte, selbst auf den Holzstock zu zeichnen, daß er nur noch Skizzen hinwarf und Einfälle notierte, sie photographisch auf den Holzstock übertragen ließ und es einer großen Schar von Holzschneidern überließ, etwas Fertiges daraus zu machen. Der Künstler war nicht frei von Leichtfertigkeit. Eben dieses aber macht ihn historisch merkwürdig. Es ist noch nicht genügend beachtet worden — und doch wäre es ein fruchtbares Thema für eine Doktorarbeit —, daß Doré mit seiner Massenproduktion, mit seiner etwas gewissenlosen Fruchtbarkeit nicht allein stand, sondern daß sie eine Zeiterscheinung war. Neben ihm wirkte Scribe, der fruchtbare Bühnen-

schriftsteller, der etwa dreihundertfünfzig Theaterstücke und Operntexte geschrieben hat, die fast durchweg Kompagniedichtungen waren, oder die gar auf Grund einer klug organisierten Arbeitsteilung in einer Werkstatt, unter der Leitung von Germain Delavigne, fabriziert wurden. Und zur selben Zeit schrieb auch — nicht viel anders als in unserer Zeit der eben gestorbene englische Kriminalschriftsteller Wallace — der ältere Dumas seine Abenteurerromane serienweise, ebenfalls mit Hilfe von einfühlungsfähigen Mitarbeitern, und ebenfalls mit stark entwickeltem Geschäftssinn. Von ihm wird erzählt, daß die Zeitungen ihm seine Romane zeilenweise bezahlt hätten und daß er, um recht viele Zeilen herauszuschinden, sich in seinen Dialogen gern der kurzen Ausrufe, der knappen Fragen und der einsilbigen Antworten bedient hätte — was dann als besonders lebendig gepriesen wurde. Doré hat diesem geistreichen Vielschreiber eine Statue gewidmet. Denn modellieren tat er auch. Beweglich waren alle Drei, wie Börsenspekulanten. Auf alle paßt Heinrich Heines Spottvers, den er einem kaninchenhaft fruchtbaren Dichter widmete: „Er schmierte, wie man Stiefel schmiert, — verzeiht mir diese Trope; — er war ein Scribe an Fruchtbarkeit, — ein Calderon und Lope."

Das Thema ließe sich in der fesselndsten Weise erweitern. Denn eine gewisse Maßlosigkeit der Produktion lag überhaupt im Wesen der französischen Romantik um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Es ergibt sich die Lehre, wie sehr der gefällige Einfall zur Eile, zu Sprüngen, zur Flüchtigkeit und auch zu seiner fast industriellen Ausnützung verführt. Die drei hier bezeichneten Typen waren Talente des Einfalls, nicht der Ergründung, sie waren Romantiker der Routine. Die Zeit, die sie zu großen Erfolgen verhalf, hat den Journalismus werden sehen.

Th. Th. Heine und Rudolf Großmann

Zwei Geburtstage sind zu verzeichnen. Th. Th. Heine wurde fünfundsechzig Jahre alt, und Rudolf Großmann fünfzig. Heines ist mit besonderen Ausstellungen nicht weiter gedacht worden; Großmann wurde von der Berliner Secession mit einer Kollektivausstellung gefeiert. Die beiden bekannten Namen werden hier nicht um des Zufalls der Geburtstage zusammen genannt; es geschieht, weil beide Künstler, wenn auch durch eine halbe Generation getrennt, innerlich zusammengehören: beide sind vom Geiste des „Simplicissimus". Das will sagen: beide sind zeichnend Lebenskritiker und in einer ganz produktiven Weise Menschenverächter. Wie jeder es in seiner Art ist: das unterscheidet sie dann freilich scharf nach Temperament, Charakter und Form des Ausdrucks. Heine ist eine große Begabung von strenger Zucht, die sich nichts Ungefähres durchgehen läßt und so Meisterschaft erreicht hat. Er ist einer der besten Zeichner, die wir besitzen. Und er steht da als ein ganz männlicher Charakter — im Künstlerischen und Menschlichen. Darum hat er sich auch Jugend bis ins Alter bewahren können. Seine Blätter für den „Simplicissimus" sind so gut wie nur je. Wie diese beste europäische Wochenschrift für politische Satire es ja überhaupt verstanden hat, ihr Niveau zu halten.

Großmann ist als Zeichner in einer ganz anderen Weise erbarmungslos. Neben Heine wirkt er fast weiblich: durch seinen liebenswürdigen Vortrag, durch eine gewisse Koketterie der Unsicherheit und durch die Süße, die er dem Gift seines Hohnes verleihen kann. Jeder von ihm Porträtierte fühlt sich verletzt; dennoch sitzen ihm alle Namhaften. Ein sicherer Könner ist er keineswegs; er tastet viel und probiert, bis es gelingt. Dafür entschädigt er mit einer von kindlicher Bösartigkeit inspirierten Naivität, die nicht in der Auffassung bleibt, sondern auch die Formen bestimmt. Sogar in den gemalten Landschaften ist ein Element von Karikatur. Sie sind zugleich malerisch delikat, rücksichtslos

in der Anschauung und vorsichtig in der Ausführung. Die Bilder haben einen eigenen Schmelz und wirken wie unverbindliche Versuche. Eine merkwürdige Mischung. Die „Schule“ fehlt; was aber nicht hindert, daß Großmann eins unserer stärksten Talente ist. Was er berührt, wird dem Betrachter interessant. Heines Talent ist organisierend, Großmanns Talent ist spielend.

Magnus Zeller

Auch Zeller hatte in der Secession ausgestellt. Das hier abgebildete Selbstbildnis ist durchaus gut, es ist eine sehr ernste Arbeit. Es hat einen Nazarenerzug; doch stellt sich nur ein Mann von Talent in dieser Weise dar. Sonst hat der Künstler sich einer erzählenden, allegorisierenden, etwas gläsernen Malweise ergeben, die fast schon Manier ist. Wären an Stelle der vielen Bilder solcher Art nur fünf vorhanden von der Qualität des Selbstbildnisses, so würde der Erfolg stark sein müssen. Denn eine solche Malerei erzwingt sich früher oder später Geltung. Ob aber früher oder später — darauf kommt es ja nicht an.

Goetheausstellungen

Im Goethejahr und Goethemonat sind in Berlin drei Goetheausstellungen geplant. In der Akademie zeigt der Leipziger Verleger A. Kippenberg eine schon berühmt gewordene Sammlung von Handschriften, Büchern, Bildnissen und anderen wichtigen Erinnerungen an Goethe und seine Umwelt. Die Sammlung enthält so Wichtiges, daß sie mit dem Goethearchiv rivalisiert. Das Staatliche Kupferstichkabinett stellt Graphik der Goethezeit aus, vor allem, was es an gezeichneten und gestochenen Bildnissen von Goethe und seinen Zeitgenossen gibt. Die Kunsthandlung Paul Cassirer und die Münchner Ludwigsgalerie endlich veranstalten eine Ausstellung „Deutsche Kunst im Zeitalter Goethes“. Es werden Bilder, Zeichnungen und Plastiken gezeigt von Graff, Füger, Füßli, Angelika Kauffmann, Carstens, Koch, Mengs, Tischbein, Chodowiecki, Schadow, Schinkel, Friedrich, Runge, Kersting, Carus, Cornelius, Schwind, Blechen, Overbeck und anderen Klassizisten und Nazarenern. Was gezeigt wird, ist ein Teil dessen, was Franz Landsberger neulich in einem ausgezeichneten Buch über „Die Kunst der Goethezeit“ historisch einleuchtend gruppiert hat (im Insel-Verlag). Bei Paul Cassirer wird der Betrachter erkennen, in welcher bildkünstlerischen Umwelt Goethe gelebt hat. Einige Schlußfolgerungen sollen im nächsten Heft gezogen werden. Schon heute kann aber gesagt werden, daß eine Anzahl vortrefflicher, wenig bekannter Bilder und Zeichnungen zu sehen sein werden, vor allem Ausgezeichnetes von Casper David Friedrich, Blechen und Füßli. Die Ausstellung wirkt fast wie ein Ersatz für die im vorigen Jahr im Münchner Glaspalast verbrannte. K. Sch.

Doré-Anekdote

Théophile Gautier legte Gustave Doré gegenüber eine grenzenlose Bewunderung an den Tag.

„Ich wollte, ich hätte seine Phantasie“, sagte er. Und fügte hinzu:

„Ich bin überzeugt, daß, wenn man ihm irgendein Thema geben würde, gleichviel welches, zum Beispiel den Einfluß der Flöhe auf das Gefühlsleben der Frauen, er brächte es fertig, fünfhundert Illustrationen dazu zu zeichnen.“

Einunddreißigster Jahrgang, drittes Heft. Redaktionsschluß am 1. März, Ausgabe am 10. März 1932.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

VINCENT VAN GOGH, DIE VERLIEBTEN. 1888. 75:92 cm
BERLIN, KRONPRINZENPALAIS

Van Gogh als Grenzstein

von KARL SCHEFFLER

Kaum jemals ist der Name eines Malers so laut in aller Munde gewesen wie der Vincent van Goghs es schon seit einigen Jahrzehnten ist. Man könnte an die Wirkung Böcklins um die Jahrhundertwende denken; doch handelte es sich damals um eine rein deutsche Angelegenheit und um einen Einfluß auf das Publikum, nicht auf die Kunst, wogegen van Gogh die Malerei grundsätzlich verändert hat und sein Ruf im weitesten Sinne international ist. Niemals vorher, so scheint es, hat Malerei so gewirkt, hat sie so stürmische Diskussionen hervorgerufen, ist sie so offensichtlich zum Gleichnis des Revolutionären geworden. Eine ganze abendländische Generation steht unter der Suggestion des Namens van Gogh.

Angesichts der Tatsache, daß es keinem Maler aller Zeiten und Länder je gelang, so stürmisch, in einer fast hysterischen Weise auf Zeitgenossen zu wirken, ergibt sich die Frage: ist van Gogh ein besserer, ein im Menschlichen unmittelbarerer Maler als alle großen Meister vor und zum

Teil auch neben ihm? Die Antwort muß die Frage umkehren: eben weil van Gogh einen solchen Einfluß ausgeübt hat und es noch tut, muß die Wirkung im wesentlichen von etwas anderem als von der Malerei ausgehen; denn reine Malerei an sich, das lehrt die Geschichte, kann gar nicht so wirken. Die Erfahrung der Geschichte aber ist endgültig.

Was kann dieses „Andere" nun sein, das die Zeitgenossen in Atem hält? Es kann nur etwas Revolutionäres sein, das jede Seele angeht, von dem das Wohl und Wehe des Lebens abhängt. Ist es aber etwas seelisch Revolutionäres, so muß es ein Programm sein, das in einer fast politischen Weise zum Parteigängertum zwingt.

Im Lebenswerk van Goghs, des Malers und Zeichners, sind zweifellos Höhepunkte rein künstlerischer Art, die die Verleihung des Meistertitels rechtfertigen. Zugleich aber nagt unablässig ein krankhaft heftiger Idealismus, der sozial gefärbt ist, am Wesen dieses rein Künstlerischen. Das Künstlerische erschien diesem Besessenen zu wenig; er wollte die Grenzen sprengen. Da er nun aber genial genug war, um einem subjektiven Willen Gemeingültigkeit zu geben, so ergab sich folgerichtig, daß mit ihm die Malerei überhaupt aufhörte eine rein darstellende Kunst zu sein — das heißt, eine Kunst, die um des ewigen Lebensgefühls, um einer ewig lebendigen Schönheit willen da ist und streng innerhalb der ästhetischen Geistesform bleibt. Mit van Gogh begann die Malerei grundsätzlich über ihre Grenzen hinauszustreben und in einem übertragenen Sinne weltanschaulich argumentierend zu werden. Sie schuf Bekenner statt Meister, predigte Umsturz statt Tradition, und wurde so für die Geister ein Scheidewasser. Damit aber begann sie sich selbst zu vernichten. Vielleicht, um sich auf anderer Ebene wiederherstellen zu können. Das läßt sich noch nicht übersehen. Sehen läßt sich aber, daß der am Ende seines kurzen Lebens wahnsinnig gewordene van Gogh nicht nur sich selbst getötet hat, sondern daß in ihm die ganze Malerei, so möchte man sagen, Selbstmord verübt hat.

Die bisher letzte in sich geschlossene Kultur der Malerei ist im Impressionismus erlebt worden. Den großen Malern dieser Schule verdankt die Welt eine Schönheit, die den Ewigkeitszug hat. Eine Weltanschauung versinnbildlicht jede lebendige Malerei; auch der Impressionismus tut es. Aber es war damals nicht eine spekulative, sozial gefärbte Weltanschauung, sondern es war eine ganz ins Optische übertragbare und übertragene, ja eine optisch geborene Weltanschauung, die restlos in Malerei aufging. Als Manet von der „contemporanéité" sprach, meinte er, daß jeder Maler, der Großes und Bleibendes bilden will, die Welt seiner Tage leidenschaftlich lieben muß. Diese fast heidnische Liebe alles Seienden, diese Verherrlichung und rücksichtslos freie Konstatierung aller atmenden Gegen-

MAX BECKMANN, ILONKA. 1932

AUS DER BECKMANN-AUSSTELLUNG DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

wart, diese Apotheose selbst der Relativität jeglicher Erscheinung: das war die Weltanschauung der großen Impressionisten. Mit van Gogh — dem christlich Liebenden, der sich selbst zerstörte — wurde das Paradoxon zur Tatsache, daß die Maler begannen, das Leben der Erscheinung, das Seiende problematisch zu sehen. Sie dachten die Erscheinung und kamen auf diesem Wege dahin, das Leben anzuklagen. Sie wollten nicht sein und wachsen in und mit ihrer Zeit, als deren Kinder, sondern sie strebten leidenschaftlich von ihr weg.

In diesem Vorgang liegt zweifellos Größe. Doch ist es Größe der Gesinnung, nicht der Kunst, Größe des Wollens, nicht des Könnens. Darum konnte kein reifes Meisterwerk mehr entstehen. Es muß ausgesprochen werden, so heftig sich auch der Stolz der Lebenden sträuben mag: innerhalb der von van Gogh beeinflußten Welt, anders gesagt: innerhalb einer Welt, die van Gogh als Verkünder hervorgebracht hat, ist kein Platz mehr für das Meisterwerk. Das harmonisch geschlossene Meisterwerk, das aus rein darstellenden Formen aufgebaut wird, ist nicht mehr zeitgemäß. Die neue Generation hat keinen Sinn dafür, sie erkennt sich selbst nur im Spiegel des bedeutend Unvollkommenen — soweit das kein Widerspruch in sich selbst ist. Das ist schlimm für die, die noch den Sinn für das Vollkommene haben. Ob aber schlimm oder nicht: es ist so.

Aufschlußreich ist, daß die Träger der neuen revolutionären Malerei nicht aus den Zentren der Tradition stammen, nicht aus Paris zum Beispiel, und daß sie in ihrer Jugend nicht ungewöhnlich begabt erscheinen. Van Gogh kam von der belgisch-holländischen Grenze nach Paris und war in der Jugend nur ein Talent zweiten Ranges. Erst die Idee, die fixe Idee, hat sein Talent schnell und hitzig gesteigert, ja übersteigert. Dasselbe gilt von einem anderen Revolutionär, dessen Bilder denen van Goghs zwar wenig gleichen, der aber ein Zögling derselben Zeitgesinnung in der nächsten Generation war und dessen Kunst ebenfalls zu einem erregenden Programm für ganz Europa geworden ist: von Picasso. Er kam von Spanien nach Paris und versprach in der Jugend auch nicht eben viel. Zu einem Exponenten der Zeit hat auch ihn die Idee gemacht. Beider Werdegang ist typisch für die Epoche, der sie das Gesicht bestimmt haben. Sie — und viele ähnliche Begabungen — erscheinen grundsätzlich anders als alle großen Malertalente der Geschichte; denn bei diesen krümmte sich immer schon früh, was ein Häkchen werden wollte, in den Jugendarbeiten der Meister liegt embryonisch immer schon das Meisterwerk beschlossen. Und sie wohnten stets auch in den Zentren der Tradition.

Picasso wird genannt, weil seine Malerei im letzten Grunde von der Malerei

MAX BECKMANN, EISLÄUFER. 1932

AUS DER BECKMANN-AUSSTELLUNG DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

van Goghs gezeugt worden ist, weil seine Arbeitsweise noch aufschlußreicher ist als die des Holländers. Sie ist aufschlußreicher, weil sie berechnender, abstrakter ist, weil er kalt konstruiert, während bei van Gogh ein Sturm von Empfindung über den Vorgang, worauf es ankommt, hinwegtäuschen kann. Der Vorgang aber, den die Zeit in ihren repräsentativen Talenten vielfach abwandelt, und zwar in allen Künsten, läßt sich folgendermaßen veranschaulichen.

Goethe hat einmal das schöne Gleichnis gebraucht, das Kunstwerk gleiche einer Uhr mit kristallenem, durchsichtigen Zifferblatt, die getreulich die Stunden anzeige und zugleich verrate, wie es geschieht, indem sie das ganze Räderwerk mit sehen ließe. Picasso hat diese Wunderuhr staunend in der Hand gehalten. Doch war ihm — dessen Name für viele Namen steht — der Schlüssel nicht mitgegeben worden, er konnte die Uhr nicht aufziehen, als sie abgelaufen war. Eben als er zum künstlerischen Bewußtsein erwachte, blieb die Uhr stehen. Und da hat, in der Enttäuschung, der Dämon der Wißbegierde Macht über ihn gewonnen. Er hat vorsichtig, entzückt von dem, was er fand, die Uhr auseinandergenommen, Rad für Rad, Schraube für Schraube; er hat das Werk so verstehen gelernt und hat es andern verstehen gelehrt, indem er zeigte, welche Funktion jeder Bestandteil im Kunstwerke hat, das heißt, wie Kunstwirkungen entstehen. Alles hat er begriffen; nur die treibende Feder und die regulierende Unruhe hat er nicht wieder in Tätigkeit setzen können. Er kann nicht machen, daß die Uhr geht und die Stunden der Ewigkeit anzeigt. Enttäuscht begnügt er sich nun mit den toten Teilen des Kunstorganismus. Er bricht sie aus ihrem organischen Verband und spielt bedeutungsvoll damit. Ist er dessen müde, so dreht er mit den Zeigern, bis sie auf eine Zeit weisen, die seit hundert Jahren vergangen ist. Der ganze Mechanismus ist da, nur das Leben, der Herzschlag, fehlt.

Dieses Isolieren der Teile begann aber schon bei van Gogh. Es ist das Gegenteil dessen, was alle lebendig vollkommene Kunst bezweckt: an die Stelle der Synthese tritt die Analyse. Sie aber führt folgerichtig zu einem Formalismus, der revolutionär erscheint, im Grunde aber nur eine Demonstration ist. Eine zuweilen erschütternde Demonstration; nie eine lebendige Schöpfung, die unendliches Leben zeugt.

Van Gogh war der erste, der gewachsene Form titanisch sprengte. Picasso war die Konsequenz. Indem van Gogh aber die Form sprengte, vernichtete er auch den Gegenstand der Malerei. Und nun ist ein ganzes Malergeschlecht verzweifelt bemüht, den neuen Gegenstand zu finden. Der Gegenstand ist, so scheint es, der Schlüssel, der die Wunderuhr wieder in Bewegung setzen kann, damit die Menschen die Stunden der Ewigkeit ablesen.

JOH. GOTTFRIED SCHADOW, MÄDCHENKOPF-BLEISTIFTZEICHNUNG. 1821

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst

Eine Rede von MAX LIEBERMANN

Den Manen unseres einstigen Ehrenmitgliedes bei der Wiederkehr seines hundertjährigen Todestages die schuldige Ehrerbietung darzubringen, durfte sich die Akademie der Künste nicht versagen und wir glaubten, unsere Pietät gegen den alles und alle überragenden Mann am besten dokumen-

Anmerkung der Redaktion: Diese Rede hat Max Liebermann zur Eröffnung der Ausstellung in der Akademie („Goethe und seine Welt", Sammlung A. Kippenberg) gehalten.

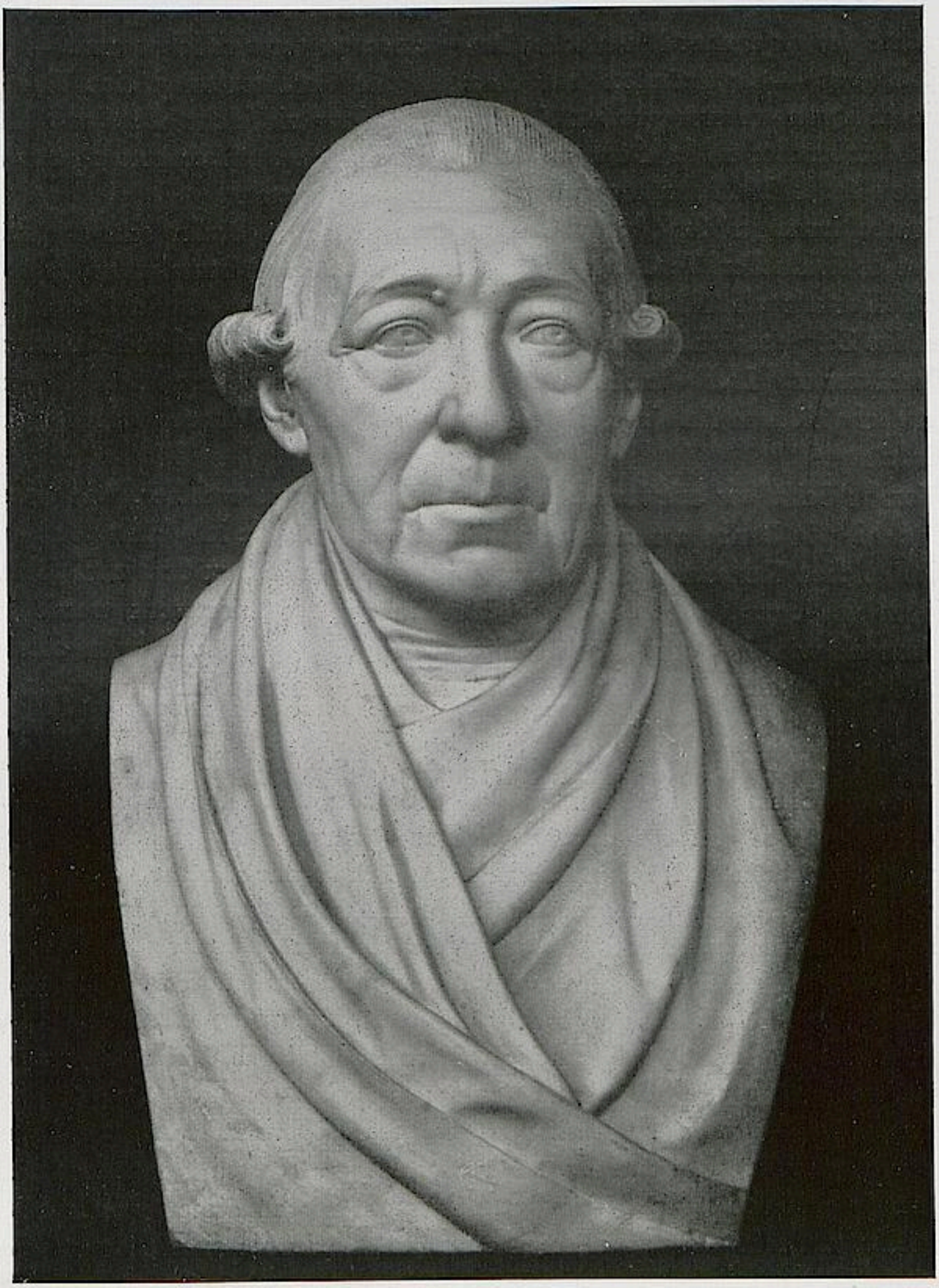
tieren zu können, indem wir ihn möglichst phrasenlos in Dokumenten aus seinem Leben zeigten, in der Sammlung Kippenberg, die uns der Besitzer in liberalster Weise, wofür wir ihm zu wärmstem Danke verpflichtet sind, zur Ausstellung in diesen Räumen zur Verfügung stellte, damit Sie mit dem Auge, dem Organ, womit Goethe die Welt faßte, seine Welt erfassen. Sie sehen Goethe im Bilde, in Büsten, im Schattenriß aus den verschiedenen Lebensaltern, Sie sehen seine Handschriften, seine Bücher, seine Zeichnungen. Aber Sie sehen nicht nur ihn, sondern seine Umgebung, die Wirkung, ja sogar die Herrschaft seines Geistes auf die Mit- und Nachwelt, und zwar seit seinem Tode in stets steigendem Maße bis auf den heutigen Tag, wo nicht nur Europa und Amerika, sondern die ganze zivilisierte Welt sich in Ehrfurcht vor ihm beugt.

Doch die Wirkung Goetheschen Geistes hat Ihnen gestern in meisterhafter Rede Thomas Mann geschildert. Ich möchte mir als Präsident der Akademie der Künste erlauben, Ihre Aufmerksamkeit auf Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst zu lenken.

Der unbestritten größte deutsche Dichter war Zeit seines Lebens ein leidenschaftlicher Zeichner, er beherrschte vollkommen die Ausdrucksmittel im Zeichnen, Radieren, Aquarellieren und, da wohl niemand ihm die Phantasie absprechen wird, fragen wir uns, warum war er, der größte Dichter, nur ein mäßiger Dilettant als bildender Künstler? „Die Seele musiziert, indem sie zeichnet, ein Stück von ihrem innersten Wesen heraus, und eigentlich sind es die höchsten Geheimnisse der Schöpfung, die, was ihre Grundlagen betrifft, gänzlich auf Zeichnen und Plastik beruht, welche sie dadurch ausplaudern.“ Goethe, der das sagte, das größte dichterische Genie: warum plaudern seine Zeichnungen so wenig von ihm aus, daß wir kaum in ihnen den Schöpfer vermuten würden. Er, der seine Gestalten so überzeugend mit wenigen Worten zeichnete, daß wir sie nicht nur sehen, sondern fühlen, was in ihrem Innern sie bewegt, warum vermag er mit dem Stift oder dem Pinsel nur äußerlich Konventionelles zu übermitteln? Weil er kein geborener bildender Künstler war.

Jedes Genie wird mit den spezifischen Ausdrucksmitteln seiner Kunst, also als Virtuose in seiner Kunst, geboren: seine Phantasie entzündet sich erst an den spezifischen Ausdrucksmitteln seiner Kunst, und zwar desto mehr, je naiver es ist, je größer das ihm von den Göttern in die Wiege gelegte Geschenk ist.

Wem fallen nicht aus „Dichtung und Wahrheit“ Mercks Worte ein: „Dein Bestreben, Deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das gibt nichts wie dummes Zeug.“ —



JOH. GOTTFRIED SCHADOW, BÜSTE JOHANN AUGUST VON BEYER. 1802. MARMOR

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

Als bildender Künstler verfiel Goethe in den Fehler der andern — und daher gleichen auch seine Zeichnungen denen seiner Zeitgenossen. Er suchte das sogenannt Malerische, Imaginative zu verwirklichen und — was schlimmer — er gründete auf diese falsche Voraussetzung eine Theorie, die ihm von unserm großen Gottfried Schadow vielleicht die einzige Abfuhr einbrachte und auf die, als Sache an sich, wie als Ehrenrettung unserer lieben Stadt Berlin, näher einzugehen ich mir gestatte.

Goethe hatte in den Propyläen veröffentlicht: „In Berlin scheint, außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister, der Naturalismus, mit der Wirklichkeit als Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt."

Worauf Schadow antwortet: „Diesen Naturalismus, welcher, wie Goethe sagt, hier in Berlin am meisten zu Hause sei, verstehe ich dahin, daß man hier solchen Kunstarbeiten den Vorzug gibt, welche treu und ehrlich nach einem vorliegenden Muster abgebildet sind; jedes Kunstwerk werde hier behandelt wie ein Porträt. Mich sollte es freuen, wenn wir einen charakteristischen Kunstsinn besäßen, und obwohl dieser in den Propyläen als ein solcher betrachtet wird, welcher auf die niedrigste Stufe gehört, so ist es doch der einzige, durch welchen wir Deutsche dahin kommen, Kunstwerke hervorzubringen, in welchen man uns selbst sehe."

Hier zeigt sich eine in der Entwicklung aller Kunst, ja alles geistigen Lebens tief begründete Ironie am Werke. Derselbe Goethe, der knappe zwanzig Jahre später in einem Gespräche mit Wilhelm von Humboldt alle Maler in solche unterscheidet, die in der Natur ihre Bilder sehen, und in solche, die in der Natur nur die Bilder von Bildern anderer Maler sehen, und der, wie Humboldt ausdrücklich hinzufügt, nur die ersteren, also die naiven, schätzt: derselbe Goethe wirft den Berlinern ihre Naivität vor, die erste Bedingung und das hauptsächlichste Kriterium künstlerischen Gestaltens, weil nur sie die Originalität zu schaffen imstande ist, in Worten, die ein gewisses Ressentiment gegen Berlin, das sich wohl noch aus seiner Jugend von der albernen Kritik Nicolais gegen seinen Werther herschreibt, schlecht verbergen. Aber, als hätte die Ironie sich dadurch nicht genug getan: wieder zwanzig Jahre später nennt derselbe Schadow in einer Kritik von Menzels Jugend- und zugleich Hauptwerke, dem Friedrichsbuche, dessen wunderbare Illustrationen, „Griffonagen, des großen Königs unwürdige Kritzeleien". Nur mit anderen Worten, aber im Grunde dasselbe, was Goethe den Berlinern vorgeworfen, den zu „prosaischen Zeitgeist".

CASPAR DAVID FRIEDRICH, BLICK AUF SCHNEEGRUBEN UND REIFTRÄGER. AQUARELL

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

Immer wieder muß in der Natur selbst das Echte und Ursprüngliche neu und ursprünglich geschaut und gefunden werden, sei es gegen die von der Vergangenheit überkommenen, sei es gegen die im Gehirn und nicht aus der Anschauung geborenen Theoreme.
Goethe sagte einmal: „Die Gestalt des Menschen ist der Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen läßt.“ In der Ausstellung, die der Eröffnung harrt, sehen Sie den jungen Goethe in der Zeit des Rokoko, Sie sehen den klassischen Goethe in den Büsten von Trippel und Clauer mit dem zeusartig in der Mitte gescheitelten Haar, und Sie sehen den alten Goethe im romantischen Zeitalter, höchst verschieden nicht nur durch die verschiedene Auffassung der Darsteller, sondern auch durch das verschiedene Aussehen des Dargestellten. Aber dem aufmerksamen Beobachter wird trotz aller Verschiedenheiten das allen Gemeinsame nicht entgehen: die gottgeweihten Spuren des einzigartigen Genius, den Gott uns und der Welt geschenkt hat.

JOH. HEINR. FÜSSLI, VERRÜCKTES KÄTCHEN

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

Wilhelm Busch. Zu seinem 100. Geburtstag

Von TH. TH. HEINE

Sobald der Künstler tot ist, fängt der Nachruhm an. Das heißt, daß sich dann die Kunstgelehrten zwischen ihn und sein Werk stellen und überall tiefe Probleme sehen, die zu lösen sie sich berufen fühlen. Krampfhaft vermeiden sie, ein Kunstwerk einfach als das zu betrachten, was es ist. Da sie nichts vom Handwerklichen wissen, fällt ihnen niemals ein, daß gutes Handwerk Wesen und Grundlage jeder Kunst ist. Auch Wilhelm Busch ist dem Schicksal nicht entgangen, von Literaten auf den kunstgeschichtlichen Seziertisch geschleppt zu werden. Die Resultate ihrer Forschung liegen sauber in Schubfächer verteilt und sind mit den vorrätigen Etiketten versehen: Deutsches Gemüt — Skeptizismus — Alogismus — Ethischer Optimismus — Niedersächsisches Bauerntum — Melancholie — Innere Religiosität — Pessimistische Philosophie usw. Ich vermisse nur ein Schubfach mit der Etikette: Zeichenkunst. Denn das ist die Hauptsache: die Zeichnungen Buschs sind etwas ganz Einziges. Liebermann hat einmal gesagt: Zeichnen ist Weglassen. Ja, so scheint es, wenn man das Resultat betrachtet. Ich glaube aber kaum, daß jemals gute Zeichnung durch bloßes Weglassen des Unwesentlichen entstanden ist. Je mehr es dem Zeichner gelingt, das Leben durch wenige Linien wiederzugeben, desto näher ist er der Vollendung. Die gute Zeichnung ist immer eine Neuschöpfung in vereinfachter Form, eine Art Stenographie des Angeschauten. Busch ist der eigentliche Erfinder der zeichnerischen Kurzschrift. Ich weiß keinen Vorgänger, dem es gelungen wäre oder der auch nur versucht hätte, in so knappen Strichen das Leben einzufangen, durch einen einfachen Federzug so unerhört gesteigerte Bewegung, so unvergeßliche Typen mitsamt der ihnen zukommenden Umgebung auf einem kleinen Blättchen Papier hervorzuzaubern. Das ist die höchste Vollendung des Handwerks, daß kein Tropfen Schweiß an dem fertigen Werk zu kleben scheint. Ich zweifle nicht, daß diese Leichtigkeit nur durch viel Arbeit und gründliche Mühe erreicht werden konnte, so wie der Japaner einen fliegenden Vogel, einen Blütenzweig tausendmal beobachten und abbilden mußte, um ihn dann wie im Spiel mit dem Tuschpinsel entstehen zu lassen.

Als Wilhelm Busch nach München kam, war die Kunstanschauung der Nazarener noch in ihren letzten Ausklängen vernehmbar, und sicher hat ihn ihre streng lineare Gesinnung stark beeinflußt. Einen Studienfreund von ihm aus jener Zeit, v. Beckerath, lernte ich um 1890 in München kennen und sah mit Erstaunen, daß der noch immer Kartons im Sinne Führichs und Genellis zeichnete. Der alte Herr sprach sein Bedauern dar-

über aus, daß Busch sich so weit von der strengen, ernsten Kunst entfernt und dadurch sein großes Talent verdorben habe. Er erzählte mir auch, daß Busch wohl der lustigste in ihrem Kreise gewesen sei und stets zu losen Streichen aufgelegt. Damit widersprach er der Legende von Buschs melancholischer Veranlagung und abgeklärter Beschaulichkeit. Die sprichwörtliche Trübsinnigkeit der Humoristen ist vielleicht einmal wahr gewesen, wie alle Paradoxe. Aber jede Wahrheit wird höchstens achtzig Jahre alt. Dann ist sie ein Gemeinplatz und muß durch ein neues Paradoxon abgelöst werden. Heute erscheint es schon fast als gesuchte Originalität, wenn jemand behauptet, ein Humorist, ein Komiker sei normalerweise voller Lebensfreude. Man hielt nämlich die humoristische Kunst für etwas Minderwertiges und glaubte, sie entschuldigen zu müssen, indem man sie als einen Ausfluß tiefinnerlicher Melancholie darstellte. Das ist ein Irrtum. Der Pessimismus mancher Humoristen beruhte nicht auf ihrer Weltanschauung, sondern auf ihrer schlechten Verdauung. Diese stellt sich meist erst im höheren Lebensalter ein. In seiner Blütezeit litt Wilhelm Busch bestimmt nicht daran. Er konnte herzlich lachen, und Beckerath erzählte mir, daß ihre Freundschaft in die Brüche ging, als er erleben mußte, daß Wilhelm Busch vor einem Gipsabguß der Laokoongruppe die Ausbrüche seiner Heiterkeit nicht unterdrücken konnte. Und damit endeten leider auch meine Beziehungen zu Buschs Jugendfreund. Ich sagte nämlich: „Ja, finden Sie die Laokoongruppe denn nicht komisch?“ Worauf er mich hinauswarf.

Jeder neue Weg fängt damit an, daß man sich vom Alten nicht imponieren läßt. Vielleicht ist es zu bedauern, daß Busch sich den Gemälden der alten Meister gegenüber nie von Ehrfurcht frei machen konnte. Sonst hätte es ihm wohl auch da gelingen können, neue, abgekürzte Formeln im zwingenden Rhythmus grotesk gesteigerter Farben zu finden, etwa wie später van Gogh. Aber in der Malerei blieb Busch Epigone.

In München traf er die pompöse Historienmalerei Pilotys an. Mit ungeheurem Aufwand malerischer Virtuosität wurden feierlich kostümierte geschichtliche Unglücksfälle dargestellt und sogleich den staatlichen Sammlungen einverleibt, wo sie jetzt meist im Keller aufbewahrt werden. In dieser Kunstrichtung hat Busch sich nie versucht. Er erkannte, daß malerische Ausdrucksweise sich nur zur Wiedergabe der ruhenden Natur eignet, daß aber dramatische Vorgänge graphisch dargestellt werden müssen. Man stelle sich Pilotys Gemälde „Die Ermordung Caesars“ von Wilhelm Busch gezeichnet vor und kann sich denken, wieviel lebendiger die Szene geworden wäre, allerdings auch wieviel weniger pathetisch. Oder andererseits Buschs „Böse Buben von Corinth“ als Gemälde Pilotys! Es wäre ein

totes, langweiliges Kostümbild geworden. Diese ganze theatralische Kunstart mußte dem Humoristen sehr lächerlich erscheinen und er wird sich gedacht haben: „Res severa verum gaudium“, mit der Übersetzung: „Eine ernsthafte Sache ist wahrhaft komisch“. Historische Tragödien zu behandeln reizte ihn nicht (ich erinnere mich nur an seine, von spielenden Kindern gemimte, Gefangennahme Napoleons). Aber die kleinen Tragödien des Alltags, die täglich zu beobachten sind und die jeder an sich selbst erfährt, schienen ihm zeichnerischer Schilderung würdig. Die Tücke des Objekts und die Tücke der Mitmenschen führt oft Katastrophen herbei, die für den Betroffenen tragisch, für den unbeteiligten Zuschauer sehr spaßig sind.

„Das ist freilich ärgerlich, Hehe! Aber nicht für mich!!“

Denn die Schadenfreude ist die primitivste und stärkste Art der Freude. Sie setzt eine gewisse Naivität voraus, und mit der Kindlichkeit des Genies wurde Busch nicht müde, peinliche Ereignisse darzustellen und so darzustellen, daß wir bei ihrem Anblick, von aller Erdenschwere erlöst, in befreiendes Lachen ausbrechen. Man hat gefunden, daß diese Verherrlichung der Schadenfreude eine Art von Sadismus sei, hervorgegangen aus verdrängten Beeinträchtigungsgefühlen eines seelisch Verletzten. Ich halte es nicht für nötig, im Unterbewußtsein eines Künstlers nach den tiefsten Gründen seiner Schöpfungen zu forschen und so in sein Privatleben einzudringen. Aus der Kunstgeschichte wenigstens sollte die Psychoanalyse, diese in System gebrachte Taktlosigkeit, fortbleiben. Es möge uns genügen, das Gegebene zu betrachten und zu genießen, was es bietet. Wir werden uns der Vorzüglichkeit jedes Kunstwerkes zuerst durch ein gesteigertes Lebensgefühl bewußt, das uns erwärmt. Eine Empfindung, als hätten wir der Schöpfung einer Welt beigewohnt. Man ist im Innersten freudig erregt und reagiert durch Lachen. (Das ist vielleicht auch der tiefste Grund, aus dem das Gelächter aufsteigt, das alle ganz großen Kunstwerke zuerst empfängt). Deshalb ist das Lachen um so stärker, je höher der Kunstwert einer Karikatur ist. Der unkultivierte Betrachter genießt nur die Komik, der Feinsinnige schätzt sie wohl auch, aber noch höher schätzt er die künstlerische Qualität. Hier ist einer der wenigen Fälle einer Kunst für alle, die den Ungebildeten in demselben Maße erfreut wie den Professor. Und die Wirkung wird dadurch erhöht, daß die Worte nicht nur das Bild begleiten, sondern mit ihm ein untrennbares Ganzes bilden. Karikaturisten, die Zeichnungen zu ihnen vorgelegten Ideen anfertigen, sind bloß Illustratoren, irgendwo klafft immer ein Riß zwischen Bild und Wort. Bei Busch ist beides aus einem Guß und begleitet sich gegenseitig wie Gesang und

Orchester. Wenn das Bild sich in rasendem Tempo bewegt, entspricht ihm oft ein kurzer, abgehackter Versbau, manchmal aber fließt dann der Vers, als bewußter Gegensatz dazu, in ruhiger beschaulicher Linie und verstärkt dadurch den Eindruck unaufhaltsamen Dahinjagens, bis dann beim Schlußbild, nach Eintritt der Katastrophe, Zeichnung und Vers gleichermaßen im Adagio ausklingen und eine philosophisch anmutende Sentenz das Ganze beschließt.

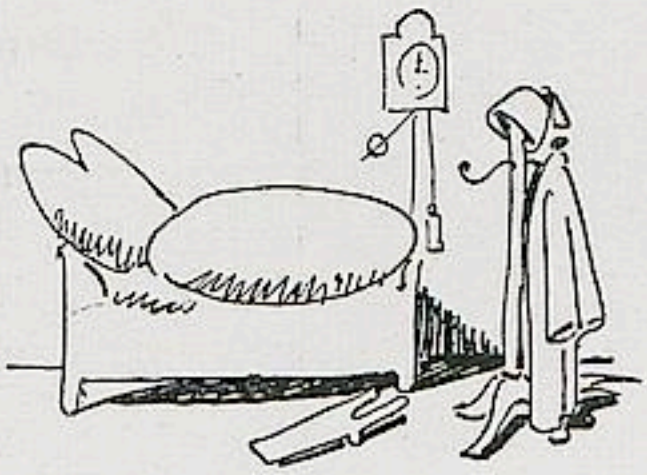
In der fast kinematographischen Art der Karikatur, die eine Begebenheit in fortlaufender Reihe von Zeichnungen mit begleitendem Text darstellt, hat Busch einen sehr beachtenswerten Vorgänger gehabt: den Genfer Rudolf Töpffer. Durch den Vergleich mit ihm werden uns Buschs Vorzüge erst recht bewußt. Töpffers Zeichnung ist viel weniger konzentriert und mutet in ihrer Formlosigkeit fast dilettantisch an, der Text ist eine trockene erklärende Prosa. Bei Busch strömt oft ein jazzartiger Rhythmus, und es ist nicht verwunderlich, daß er gerade in Amerika die meisten Nachfolger gefunden hat, die allerdings seine künstlerische Qualität weder erreicht noch angestrebt haben. Die „comic strips“ der amerikanischen Zeichner, wie Outcault, Dirks, Opper, stammen alle von Busch ab. Eine ganze Industie, fast am laufenden Band produzierend, verdankt Wilhelm Busch dort ihr einträgliches Dasein. Die Gestalten der bösen Buben Max und Moritz, direkt übernommen, erfreuten jahrelang, in unendlichen Folgen, unter dem Titel „The Katzenjammer Kids“ das Sonntagspublikum der amerikanischen Presse.

Die immer rein auf gröbste Komik eingestellten amerikanischen Epigonen bringen uns zum Bewußtsein, daß Buschs überlegene Lustigkeit auch häufig satirisch zugespitzt war. Sein beliebtestes Objekt war der deutsche Spießbürger, dessen selbstgenügsame, oft stark alkoholische Dumpfheit, dessen ungelüftetes Familienleben zu schildern er nicht müde wurde und den er doch wohl heimlich liebte. Schärfer wurde die Satire, wenn er falsche Frömmigkeit und pfäffische Heuchelei behandelte. Aber er hat sich selbst mit Recht dagegen verwahrt, daß ihn sein erster Biograph Daelen als politischen Neuerer und Kulturkämpfer feiern wollte. Mag eine Zeichnung auch noch so stark auf satirische Wirkung eingestellt erscheinen, dem Künstler selbst ist das unwesentlich. Auch Daumier ist es gewiß nicht darum zu tun gewesen, die Verbohrtheit seiner Advokaten und Richter zu bekämpfen, sonst hätten seine Werke nie so nachhaltige künstlerische Wirkung haben können, daß es heute keine Kunstsammlung in Deutschland gibt, die nicht eine größere Anzahl von ihnen enthält.

Sicher, wenn Wilhelm Busch ein Franzose gewesen wäre, würden auch seine Handzeichnungen dort nicht fehlen.

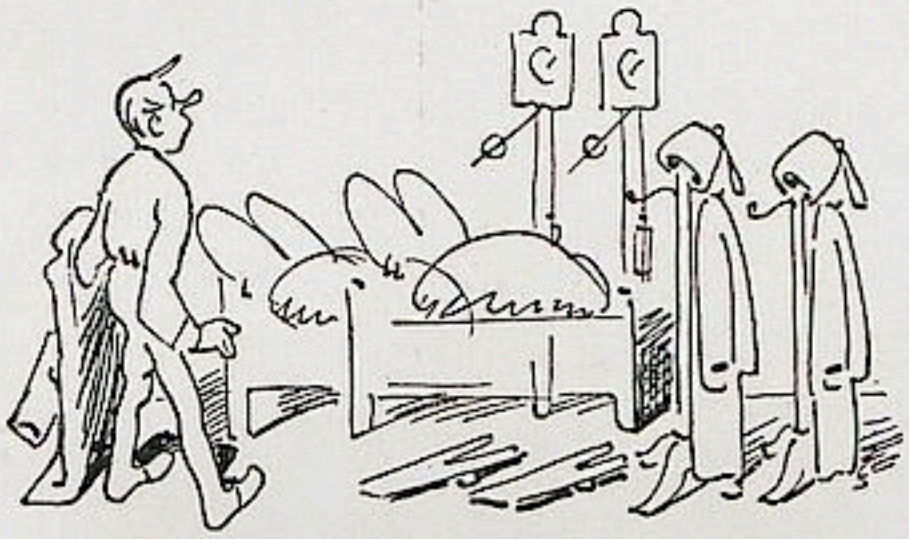
Die ängstliche Nacht.

Heut bleibt der Herr mal wieder lang.



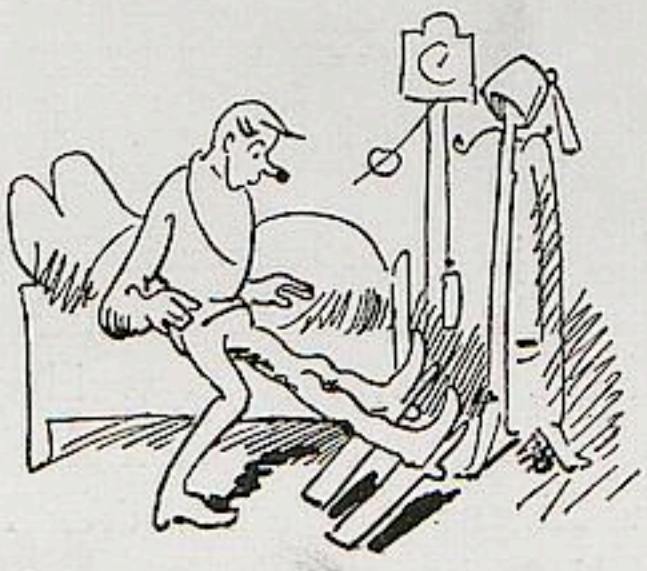
Still wartet sein Amöblemang.

Da kommt er endlich angestoppelt.



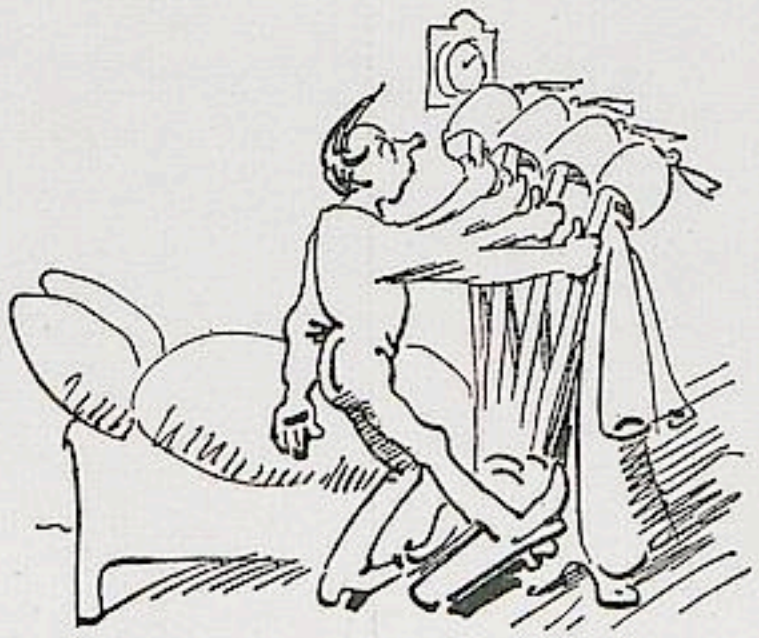
Die Möbeln haben sich verdoppelt.

Was wär denn dieses hier? Ei ei!



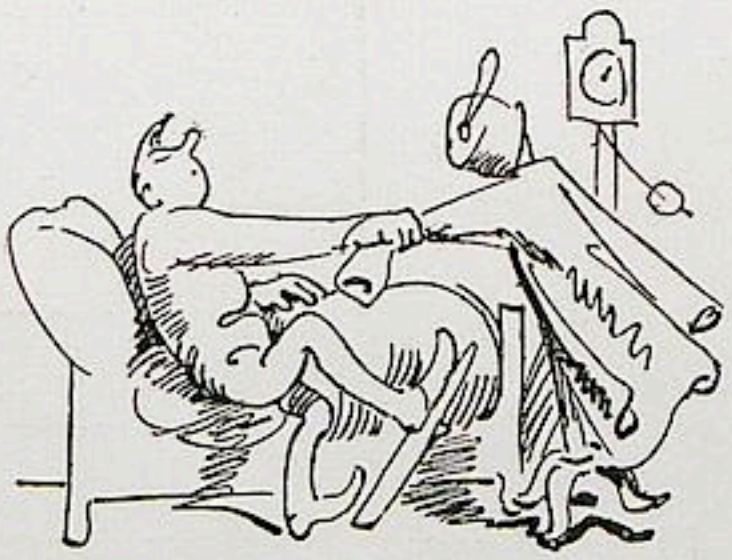
Aus einem Beine werden zwei.

Der Kleiderhalter, sonst so nütze,



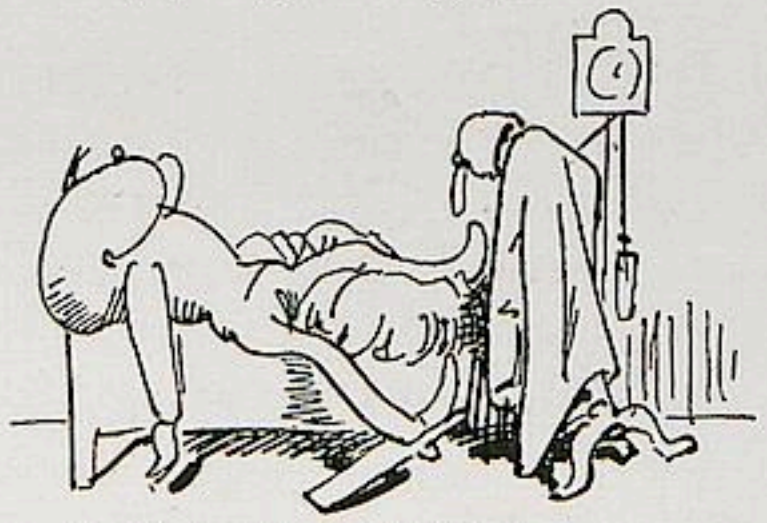
Zeigt sich als unbestimmte Stütze.

Oha! Jetzt wird ihm aber schwach,

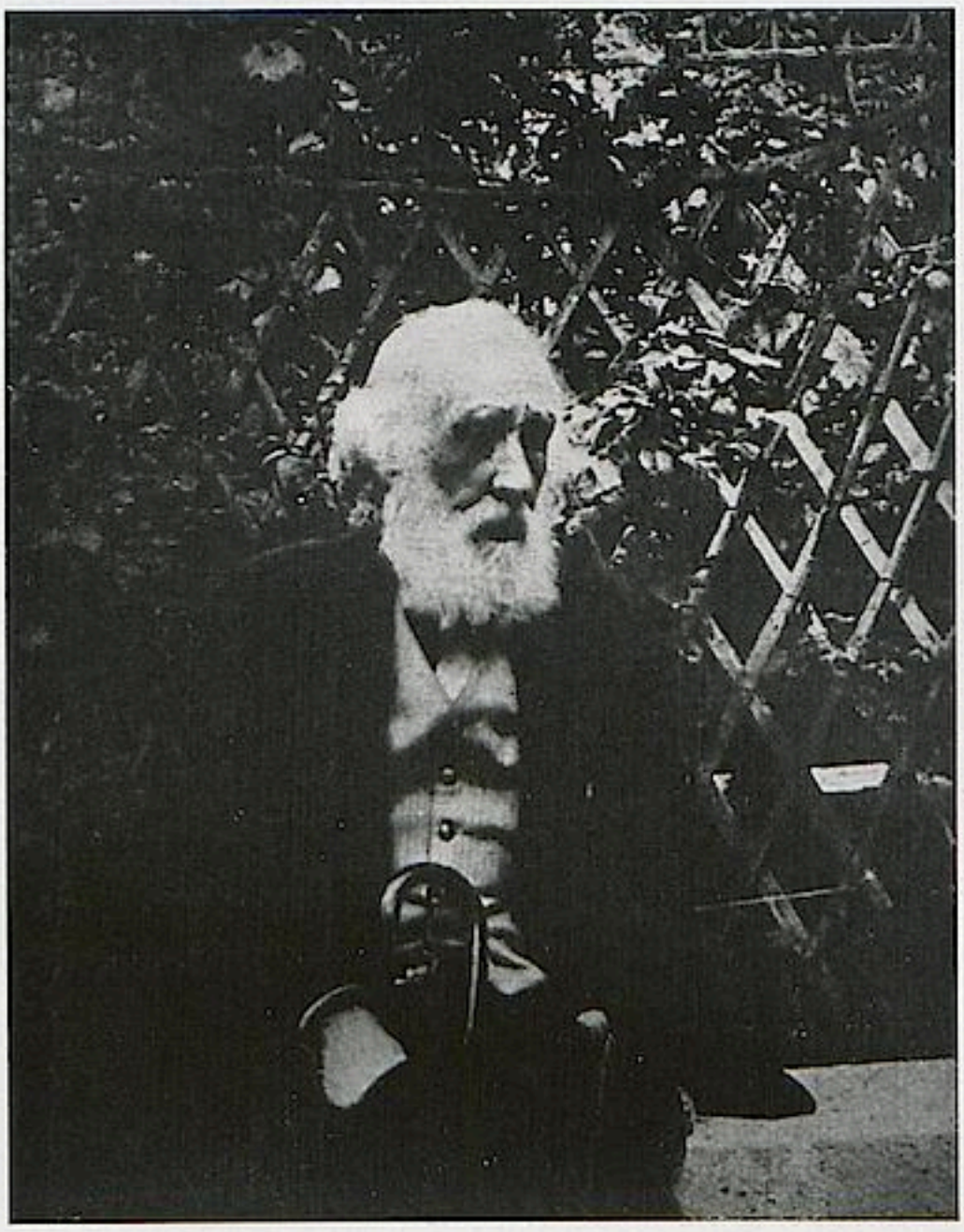


Die Willenskräfte lassen nach.

Er sucht auf seiner Lagerstatt



Die Ruhe, die er nöthig hat.



LETZTE PHOTOGRAPHIE EDGAR DEGAS

Briefe von Degas

An Henri Rouart.

De Gas Brothers
New-Orleans.

Nlle Orléans, 5 Decembre 1872.

. . . . . Sehen Sie, lieber Freund, ich bleibe jetzt fast immer zu Hause und beginne ein regelmäßiges Leben wie kein anderer es führt, Bouguereau ausgenommen; aber dessen Energie und Berechnung werde ich wohl nie erreichen. Ich habe solches Verlangen nach Ordnung. Nicht einmal eine gute Frau sehe ich als Feindin dieser neuen Lebensweise an. Wären für mich ein paar Kinder von ihr auch zu viel? Nein. — Ich träume von einfacher, guter Arbeit, von einem gut zusammengefügten Ganzen (Stil Poussin), denke an den alternden Corot. Jetzt ist der rechte Augenblick, jetzt. Wenn nicht, dieselbe Art geordneten Lebens, aber weniger Freude, weniger Achtung und um so mehr Leid . . . . .

An Bartholomé.

16. August (1884)

Sie wollen mich gleich gerichtlich in Beschlag nehmen lassen, lieber Freund? Was werden Sie in diesem schauerlichen Menschenherzen noch finden? Ich weiß nicht, wo meine Freunde sich dort niederlassen sollen, Stühle gibt es nicht mehr; es steht nur ein Bett da, das läßt sich nicht pfänden. Ich schlafe selbst schon zuviel darin, denn heute morgen um sieben Uhr habe ich es nur auf einen Augenblick verlassen, um das Fenster zu öffnen und Ihnen zu schreiben, ehe der Briefträger vorbei war, dann bin ich liegen geblieben, um den Morgen besser zu genießen. Ja, ich werde undankbar, noch dazu in so träger und nachlässiger Weise, daß es gar kein Mittel gegen diese Krankheit gibt. Nachdem ich die Kunst entzwei geschnitten habe, Sie erinnern mich daran, werde ich mir selbst meinen schönen Kopf abschneiden und Sabine wird ihn der Form halber in einem Einmachglas aufbewahren.*

Ist es die Landluft oder die Last meiner fünfzig Jahre, die mich so träge, so verdrießlich machen, wie ich bin? Man glaubt mich heiter, weil ich ein einfältiges resignierendes Lächeln aufgesetzt habe. Ich lese Don Quichotte. Ach! der glückliche Mensch, und was für ein schöner Tod . . .

— —

Auf Wiedersehn, trotz allem die besten Grüße für Ihre vortreffliche Gattin und für Sie.

Degas.

An Henri Lerolle.

21. August 1884.

Wenn Sie mir antworten, mein lieber Lerolle, werden Sie mir sicher sagen, daß ich doch ein recht sonderbarer Kerl bin. Warum ich Ihnen nicht noch vor meiner Abreise geschrieben habe — ich weiß es wirklich nicht. Wenn Sie Junggeselle wären und dazu fünfzig Jahre (seit einem Monat), dann würden Sie auch solche Augenblicke haben, wo man sich verschließt wie eine Tür, und nicht allein für seine Freunde. Man unterdrückt alles um sich und versucht in der Einsamkeit sich abzutöten, zu nichts zu werden, des Lebens überdrüßig. Ich habe zuviel Pläne gemacht, nun bin ich eingeschlossen, machtlos. Den Faden habe ich verloren. Ich glaubte immer noch Zeit zu haben; niemals habe ich die Hoffnung verloren, eines schönen Tages in die Wirklichkeit umzusetzen, was ich nicht ausführen konnte, was man mich nicht ausführen ließ inmitten aller

* Sabine Neyt war die Haushälterin von Degas. Anspielung wahrscheinlich auf von Degas selbst zerschnittene Bilder.

meiner Sorgen und Schmerzen, trotz der überall hemmenden Schwäche meiner Augen.
Meine Pläne hatte ich in einem Schrein aufgehäuft, dessen Schlüssel ich immer bei mir trug, dieser Schlüssel ist verloren. Ich fühle nun, daß ich den schlafsüchtigen Zustand, in dem ich mich jetzt befinde, nicht mehr werde ändern können. „Ich habe eine Beschäftigung", wie Leute sagen, die nichts zu tun haben, das ist alles.
Ich schreibe Ihnen das alles, ohne eigentlich zu wissen warum, es genügte auch, Sie einfach um Verzeihung für meine Unhöflichkeit zu bitten . . .

An Bartholomé.

Freitag.
(19. Dezember 1884.)

Ich wartete auf Nachricht, anstatt Ihnen zuvor zu kommen. Ich weiß, im Grunde bin ich ein wenig herzlos. Und was ich an Herz noch besaß, ist nicht mehr geworden durch Familien- und andere Sorgen. Ubrig ist nur geblieben, was man mir nicht mehr rauben konnte, nur zu wenig. Mir genügt es, aber meine Freunde müssen darunter leiden.
Immer sind Sie beide, und ohne erst zu überlegen, voller Güte und Freundlichkeit zu mir gewesen. Sie haben alle beide zu tragen, die eine an der Krankheit, der andere an der quälenden Ungewißheit, und ich wählte diesen Moment, um Ihnen nichts von dem, was Sie mir gewesen sind, zurückzugeben. So handelt nur ein Mensch, der Schluß machen und sterben will, einsam, ohne alles Glück.

An Bernhardi de Valernes.

Paris, den 26. Oktober.
(1890)

. . . . . Ich möchte Sie hiermit noch wegen einer Sache um Verzeihung bitten, die so oft in Ihrer Unterhaltung und vielleicht noch öfter in Ihren Gedanken fühlbar war: Daß ich im Laufe unserer langen Gespräche über Kunst Ihnen gegenüber zu schroff gewesen bin, oder wenigstens, daß ich es zu sein schien.
Ich war es nur gegen mich selbst. Erinnern Sie sich? Sie warfen es mir selbst manchmal vor und waren erstaunt, daß ich so wenig Vertrauen zu mir selbst habe.
Ich war oder schien hart gegen jedermann, zu einer Schroffheit hingerissen, die aus meinem Zweifel und meiner bitteren Stimmung entsprang. Ich fühlte mich so klein, so unzulänglich ausgerüstet, so schwach, dagegen glaubte ich, daß meine künstlerische Rechnung stimmte.

PHOTOGRAPHIE EDGAR DEGAS

Ich vertrug mich mit niemanden, nicht einmal mit mir selbst. Verzeihen Sie mir bitte, wenn ich ungewollt mittels dieser ver . . . Kunst Ihren wahrhaft vornehmen und einsichtsvollen Geist verletzt, ja, vielleicht Ihr Herz getroffen habe.

An Hortense Valpinçon. 8. Januar. (1898—99)

Wie geht es Dir, meine liebe Hortense? Du erzählst mir gar nichts davon. Du bist doch schließlich keiner von den Menschen, die von allem Übel verschont bleiben.

Mir ging es ganz gut, ich fühlte mich jung, aber es nahm kein gutes Ende.
Acht Tage sehe ich nun schon nichts und es ist schwer für mich, nach einem im Atelier verbrachten Tage, nicht ein wenig draußen herumzustreifen.
Und wenn ich ein paar Stunden nicht gearbeitet habe, fühle ich mich schuldig, unwissend und unwürdig.
Komm wieder, daß ich ein wenig zärtlich zu Dir sein kann, besser als durch die Post.

Dein Alter. Degas.

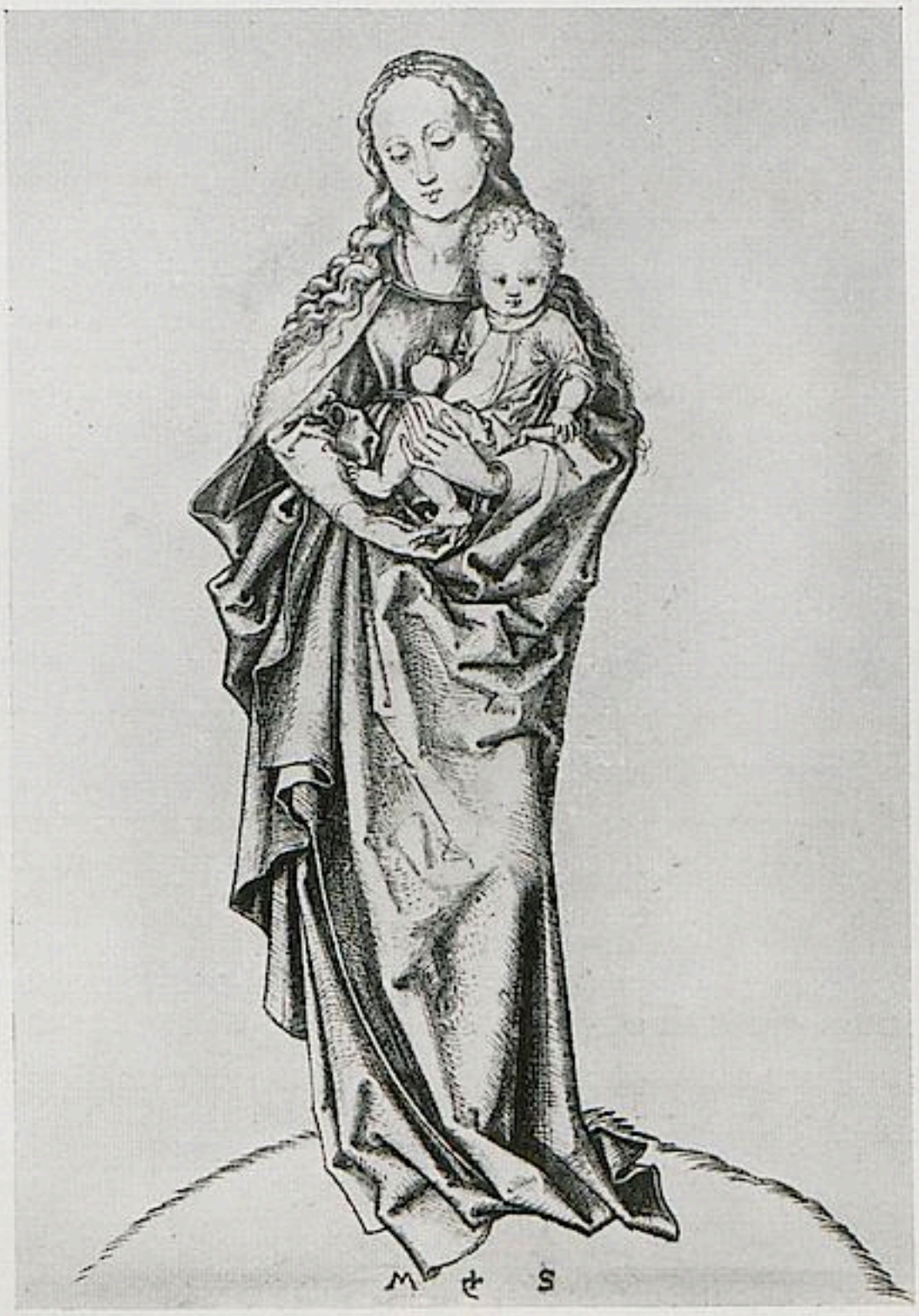
*

Diese Briefstellen sind Proben aus dem Buche „Lettres de Degas", das im Verlag von Bernard Grasset erschienen, mit aufschlußreichen Anmerkungen von Marcel Guérin versehen und von Daniel Halévy eingeleitet ist. Die Herausgeber haben sich um Vollständigkeit bemüht, doch will der Maler Jeanniot seinen Briefwechsel gesondert herausgeben. Da die Familienbriefe ebenfalls noch zurückgehalten werden, beginnt der Band mit einem Brief von der amerikanischen Reise nach Neu-Orléans an einen dänischen Malerfreund. Durch den ganzen Band zieht sich eine Korrespondenz mit Henri Rouart, dem Ingenieur und Sammler — dessen 1912 versteigerte Sammlung einige Hauptwerke von Degas enthielt — und mit dessen Bruder Alexis. Mit Braquemond unterhält sich Degas über graphische Technik, Camille Pissarro gibt er drucktechnische Ratschläge weiter. Lakonische Billetts für seinen Kunsthändler Durand-Ruel beziehen sich meist auf finanzielle Fragen. Einmal heißt es: „Rauben Sie mir die kleine Kopie nach Ingres nicht, tun Sie mir diese Beleidigung nicht an, sparen Sie mir diesen Ärger. Ich brauche sie wahrhaftig. Ich werde heute noch kommen, sie wiederzusehen. Sie ist ein wenig matt, aber das gefällt mir. Ich habe die ganze Nacht daran gedacht." Mit dem Maler und Bildhauer P. A. Bartholomé verbindet Degas eine sehr persönliche Korrespondenz.
Die Briefe sind in einem lakonischen Mitteilungsstil geschrieben, meist Antworten, Entschuldigungen, Verabredungen. Kaum werden allgemeine Gedanken länger ausgesponnen, doch glänzt tiefe Künstlerweisheit in einzelnen Sätzen auf. Diese Briefe zeigen den schweren Kampf um die Kunst um so deutlicher, als Degas die guten Stunden für sein Werk nützte, und nur in der tiefsten Depression — meistens auf unglücklichen Anruf hin — zur Feder griff. Seine Grobheit, seine Härte war mehr noch als bei Menzel Waffe, Abwehr. Da sie nicht aus einem harten Herzen kam, entschuldigte er sich viele Male.

Charles Sickert erzählt seinen Schülern, daß Degas wochenlang jeden Abend in den Zirkus gegangen sei, um in dem Augenblick, wo die Artistin frei an den Zähnen hing, Skizzen — für das Bild „Miß Lala im Fernando-Zirkus“, jetzt in der Tate-Gallery — zu machen. Die Briefe wirken wie menschliche Parallelen zu solchen Skizzen, wie man sie im Atelier Degas nach seinem Tode fand: Unmittelbare Einblicke gewährend. In der Ursprache, kennzeichnend für Stil und Gesinnung dieses großen Malers, folge hier eines dieser Dokumente:

„Il y a les pires moments où il faut employer sa raison. De La Croix a le nom d'un peintre. L'occasion est à terre, et on dit qu'elle vole. Faire feu sans voir, voilà l'amour lui-même.“

Übersetzt und mitgeteilt von E. und W. Göpel



MARTIN SCHONGAUER, MADONNA MIT DEM APFEL

AUS DER VERSTEIGERUNG BEI HOLLSTEIN & PUPPEL AM 28. UND 29. APRIL

Berlin und die Berliner

von MARTIN KESSEL

Es kann in diesen Zeiten, 4228 nach chinesischer Rechnung — und wahrlich, es kommt uns vieles chinesisch vor —, kein Mensch in Deutschland ungestraft den Namen seiner Hauptstadt nennen, ohne die Gesellschaft, in der er sich befindet, in peinlichste Verlegenheit zu versetzen, derart geteilt sind die Ansichten über Berlin. Es ist, als werde ein Gespenst an die Wand projiziert, und folglich herrscht eine allgemeine Beunruhigung und Vorsicht in der Meinungsäußerung. Erst in vorgeschrittener Stunde, um Mitternacht, der Gespensterstunde, wo im selben Maße, als die Konventionen wackeln, auch die Zunge alkoholisch gelöst ist, gestattet sich ein jeder, offen der Detektiv des andern zu sein. Dann sind die Ansichten über Berlin derart geteilt, daß der Eindruck entsteht, jeder von Meinungen geplagte Mensch lade diese aufs Konto Berlins ab.

Bedenkt man, mit welch freiwilligen Empfindungen Paris von der gesamten Welt geschmückt wird, wie es die Motten betäubt, Amerikaner und Neger, und wie es, bei allem zweifelhaften Glanz, einen historischen Ruf wahrt und zu wahren bestrebt ist, so steht man angesichts Berlins vor einem Rätsel. Noch immer ist Paris der Schwarm der Provinz, Berlin aber das Mißtrauen, und so sehr auch Frankreich in Waffen starrt, Vergnügungen und Literatur bietend, um so beharrlicher taucht in bestimmten Abständen die alteingesessene Meinung wieder auf, Deutschland sei das finstere Geheimnis Europas.

In Paris wird gebummelt, heißt es, in Berlin ununterbrochen gearbeitet; sei Paris wahrhaft kulinarisch und epikuräisch, so Berlin, selbst gewisse Abstriche zugestanden, letzten Endes nichts als tüchtig. Diese Tüchtigkeit indessen sei keinesfalls gleichzusetzen mit dem französischen Ausdruck für Tugend, es handle sich vielmehr um eine spezifisch lokalisierte Tüchtigkeit, eine um sich fressende, lasterhafte, unfaßbare und darum gespenstische, eine Sorte also, die unvertilgbar sei, die selbst im Zustand größten Elends und größter Niedergeschlagenheit um sich greife und, wer weiß, plötzlich in unwiderruflicher Gesundheit dastehe. Man kann ein Gespenst nicht erschlagen.

Einsichtige Leute lächeln zwar darüber, indem sie solch populär gefärbte Ansichten ins Gebiet der Vorurteile verweisen, andre, nicht weniger einsichtige hingegen, erklären, Vorurteile seien die besten Barometer. Was wäre das Dasein, rufen sie aus, ohne die Vorurteile, die es erweckt und die von jeder Epoche auf eigene Weise revidiert werden? Ist es nicht so, daß, wer nach Paris fährt, seine Sorgen zu Hause läßt, während sich empfiehlt, nach Berlin sie mitzunehmen, sich mit ihnen zu panzern?

Ein treffendes Beispiel lieferten kürzlich einige Psychiater im Moabiter Kriminalgericht, wo sie eine jugendlich Verwahrloste zu begutachten hatten. Diese, nachdem sie sich auf unrechtmäßige Art und Weise Geld verschafft hatte, war damit sofort nach Paris gereist, um es dort zu verjubeln, und nun, wieder in Berlin, mit nichts mehr in Händen und von ihren Freunden kavaliersgemäß verlassen, besaß sie nur noch jenen Geisteszustand, den die Psychiater zu prüfen hatten. Schließlich, nach allerlei ortsüblichen Torturen, wurde sie auch gefragt, was ihr an Paris besonders aufgefallen sei, — und was, glaubt man, erhielten die Herren zur Antwort? Nun, es war jedenfalls eine, über die jeder nur halbwegs Gebildete abfällig lächeln konnte, stützte sie doch den Beweis von der Minderwertigkeit dieses Geschöpfs. Sie habe sich gewundert, sagte die Verwahrloste, daß es in Paris genau so trostlose Straßen gebe, wie etwa in Berlin die Acker- oder Mulackstraße. Welch eine Antwort! Aber nein, die Herren Psychiater wollten von ihrem inneren Glanz, der beim Gedanken an Paris sie erfüllte, nicht lassen, und so buchten sie eine ursprüngliche Beobachtung als Zeichen völliger Minderwertigkeit.

Vor keinem Forum wäre es Berlin gelungen, derart nichts als Helligkeit auszustrahlen; es bleibt in Zwielicht getaucht, jederzeit problematisch und diskutabel, weil kein Mensch sich bereit erklärt, auf die geheimnisvolle Dimension des Schattens zu verzichten, nicht nur eines Schattens um die Augen, der ein Nachfahre lichterfüllter Nächte und vergänglicher Genüsse ist, sondern auch eines jeder sozialen Stufe anhaftenden Schlagschattens.

Wer wäre imstande zu behaupten: ich lebe in Berlin, — wie ein Embryo behaupten könnte, er lebe im Mutterleib? Es wäre grotesk. Mag man in vielen Städten Deutschlands leben können, um sich einverleibt und geborgen zu fühlen, Berlin aber, als Funktion begriffen, wird stets ein schattenhafter Gegner bleiben, dem es stündlich gewachsen zu sein gilt. Man lebt nicht dahin, sondern trotzdem oder neben alldem. Märchen, Skepsis und Kritik, die Elastizität als Lyrismus, die Zersetzung als Trauer und Witz, das Projekt und die Theorie als radikaler Ernst, im Schatten als Schwindel und Großmannssucht, als Zauber oder, einen Schritt weiter, als fauler Zauber, — in solchen Kategorien bewegt sich diese Stadt, es ist ihr Lebenselement.

Ist es verwunderlich, daß angesichts dieser Tatsache, dieses Glanzes, der vom eigenen Schatten verfolgt und verklagt zu werden droht, dieser Tüchtigkeit, die so gern in mechanische Selbstbetäubung ausartet, die Widerstände dagegen auch im eigenen Lande blühen und gedeihen, sei es als Unsinn, sei es als Einsicht, bis Berlin schließlich zum Popanz wird, zu einem Gespenst, das die braven Leute nicht schlafen läßt inmitten ihres

DANIEL CHODOWIECKI, DREI DAMEN BEI DER LAMPE. 19:23 cm

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

Trotts, sie elektrisierend, sie provozierend. Aus Ärger rufen sie dann, während sie Paris feiern: du Wasserkopf, du Sündenbabel, du Zivilisationskloake! Am Ende sind sie derart geistig gestört, um nicht zu sagen geistesgestört, daß sie mit Kind und Kegel, einen Stabreim als Spazierstock, nach Weimar pilgern, um dort zu versauern.

Trotz aller Fatalität in der Beurteilung ist Berlin als Phänomen zumindest durch zweierlei bestimmbar: sowohl durch den nervösen Reiz seiner Haut,

worunter alle Rationalismen zu verstehen sind, das Flinke wie das nuttenhaft Verbrämte, das preußisch Exakte wie das jederzeit „Jekonnte“ als auch, zweitens, neben dem Hautreiz, durch das Prinzipielle seines Skeletts, durch die Idee von sich selber, worunter alles Schematische, alles Organisierbare und jenes Pathos der Nüchternheit zu verstehn sein mag, das so viele Berliner Proletarierstraßen auszeichnet.

Im Gegensatz zu schwerblütigen, verträumten Städten, die sich in Flüssen spiegeln oder an Abhänge lehnen, mit einem historischen Wahrzeichen in der Mitte, ist Berlin ungeachtet der Melancholie seiner Kanäle ein typisches Präsentierbrett vergänglicher Reize, dabei elastisch und flink und bei aller Zirkulation seltsam entspannt. Nichts bezieht sich auf einen Mittelpunkt, nichts ist wirklich in Rotation, und es wäre lächerlich, das Rathaus oder das Polizeipräsidium für diesen Posten zu engagieren, als die unverrückbaren, die beide aussehen wie gefangene Gefängnisse. Was wäre je ausgesagt, würde diese Stadt mit einem Urteil, mit einer Kritik, mit einem Vorwurf beehrt? Stets wird sie sich gestatten, das Gegenteil des Gegenteils zu sein, etwas Fluktuierendes also. Das Paradoxon liegt darin, daß die Labilität und Relativität dieser Stadt ein feststehender Wert ist, das täglich zu Erneuernde, das tägliche Einerlei, daß alles Vorwärts in recht verfänglichem Sinn einem Hin und Her gleicht, daß jede Bewegung in sich selber verläuft, ein Pendelverkehr, und daß Berlin, wie es der Fremde genießt, nicht das eigentliche Berlin ist und der Mann aus Berlin nicht der eigentliche Berliner. Es ist jenes Grenzgebiet, wo sich der Schatten wiederum bemerkbar macht.

Andernteils, gerät diese Stadt mit Pomp und mit Trara in eine monumentale Erstarrung und wird hier das Widerspruchsvolle hintangesetzt zugunsten einer teils modischen, teils verordneten Einhelligkeit, so ist das Beste bereits verloren. Ein Eklektizismus, auch der nach neustem Schema, macht sich breit, die Kulisse wird sichtbar, wie in den Straßen der Nachmitternacht die Monotonie, und aus jeder Perspektive blickt die Geistlosigkeit der Kaserne, die Revue des Automaten. So baute Kaiser Wilhelm den Dom, so ließ Reinhardt der Dressur von Elefanten im Großen Schauspielhaus die Dressur von Statisten folgen, so wurden in der Republik aus den Sozialdemokraten die besten Polizisten, und noch den Sportpalast schmückt ein humanistisch gebildetes Eingangsportal, als hätte der Kultus der Bildung sich's öffentlich sauer werden lassen. Es ergeht manchen repräsentativen Gebäuden Berlins wie manchen politischen Demonstrationen: ihre Rhetorik gleicht einem Trauerzug, der in letzter Minute mit einigem Reklamejux ausgestattet wurde.

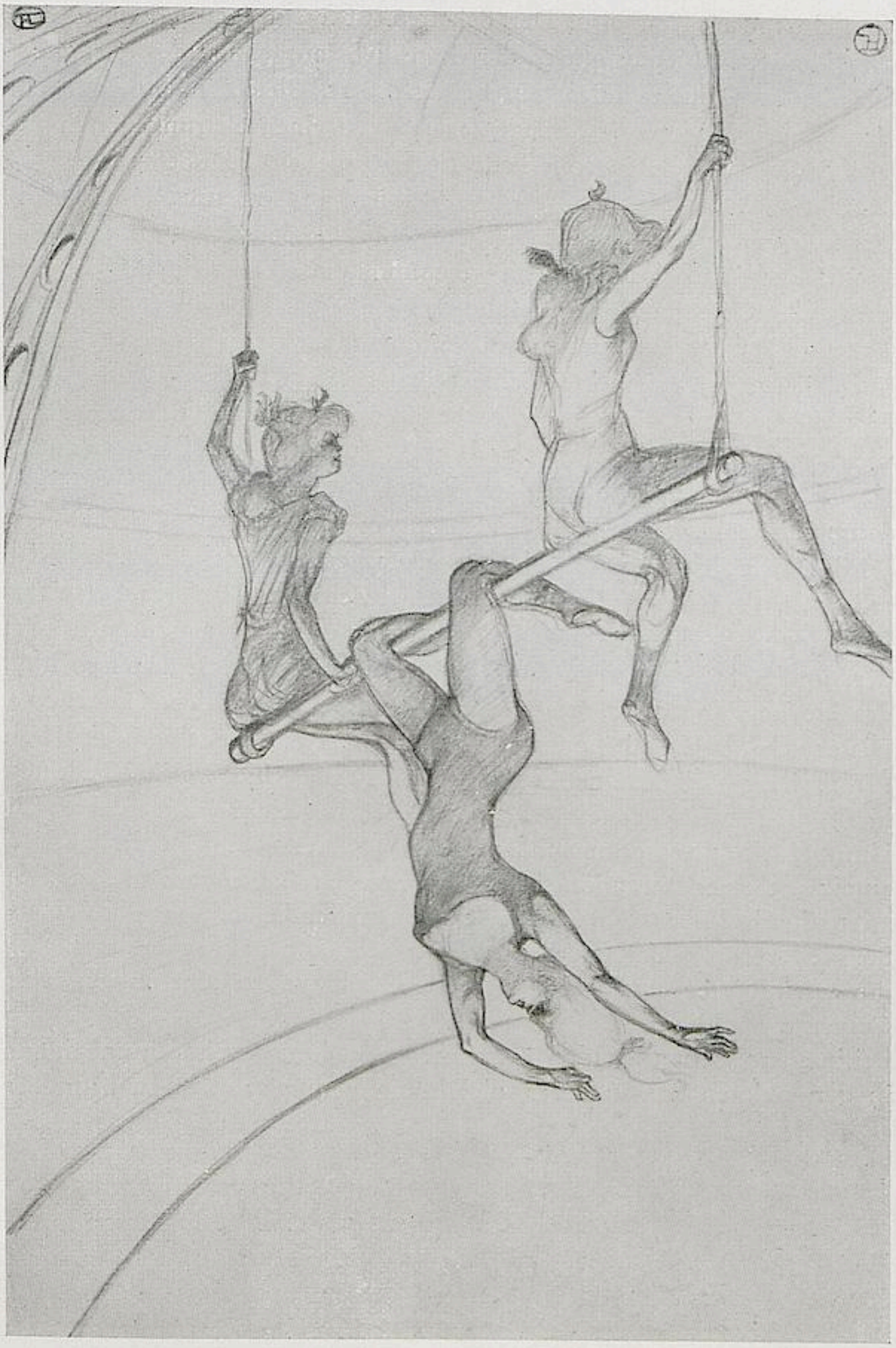
Einen nicht weniger bedenklichen zwitterhaften Ruf genießen auch die

Bewohner, ein Typ bekanntlich, der mit der Entfernung an festem Umriß gewinnt und, etwa vom Gipfel der Zugspitze aus betrachtet, insektenhaft wirkt, vorwitzig, frech, ja schädlich, der aber bei zunehmender Nähe Gefahr läuft, als gutmütig, sentimental und verbuddelt zu gelten, als ein Fatalist und Illusionist ersten Ranges und höchster Galerie. Nur an dem Punkt, wo die Sprache, die unaufhörlich ratternde, bis zu Tätlichkeiten drängt, wird es kritisch. Doch ist dies noch das Problem des Berliners und nicht vielmehr dasjenige des Dialektes und der begrenzten Wirksamkeit der Vernunft überhaupt?

In bezug auf seinen Dialekt aber erweist sich der Berliner — will man es leugnen? — als eine internationale Perversität, als ein Masochist tollsten Grades. Jederzeit überlegen, ist er doch stets der Unterlegene seines Dialektes, der ihn verführt und dem er mit Genuß huldigt, im Gegensatz zum Sachsen, der oft überlegener ist, als seine Ausdrucksweise vermuten läßt. Oder wäre man nicht bereit, einem Sachsen auf Grund seiner Märde mildernde Umstände zuzugestehen, gesetzt selbst, er sagte mit Wildheit: nu da habbch se ähm hingemacht. Der Berliner aber hat als unverzeihlichen Indizienbeweis in allen Lebenslagen die Brillanz seiner Schnauze gegen sich, er ist, gefragt oder nicht, das Opfer seiner Schlagfertigkeit, einer Selbstinszenierung, von der oft wenig übrigbleibt, nachdem die Vorstellung stattgefunden hat.

Der eigentliche Berliner allerdings, und es gibt in sämtlichen Städten der Welt den Städter und den Eingeborenen der Stadt, den weltgültigen und den lokalisierten, gleicht dem eigentlichen Pariser in vielem. Man entsinne sich, wie Dostojewski als Slawophile über den Pariser gespottet hat, dessen einzige zwei Bedürfnisse lauteten: voir la mer und se rouler dans l'herbe. Nun, was anderes nährt den Ehrgeiz des Berliners als zu meckern und zu buddeln, wenn er nicht vorzieht, die Ostsee zu bevölkern und Stullenpapier im Grunewald zu säen? Ob er das Pflaster der Straßen aufkratzt, ob er in den Kabaretts die öffentlichen Ereignisse mit Witzen oder Kehrreimen bewirft, allein die Geste, allein die Abreaktion befriedigen ihn.

Es mag für aufgeklärte nihilistische Epochen rätselhaft sein, daß sie plötzlich wieder Gespenstern gegenüberstehn, nachdem sie glücklich die degenerierte Romantik der weißen Damen überwunden zu haben glaubten, aber es ist kein Geheimnis, daß es innerhalb Berlins wimmelt von Schatten und Gespenstern. Allein die Politik, deren Einfluß massenhaft angewachsen ist, hat den Popanz wiederentdeckt; sie hat die im späten neunzehnten Jahrhundert vom Theater verdrängten Bösewichter für ihre Sphäre requiriert; sie hat das große Moment der Verdächtigung wieder ins Licht gerückt, so daß es allgemach marktgängig wird, mit Pleitegeiern und Schiebern, Volksverrätern und Arbeitermördern Effekt zu machen, mit antipsycho-



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, IM ZIRKUS. DAS TRAPEZ

AUSGESTELLT IN DER GALERIE KNOEDLER, NEW YORK

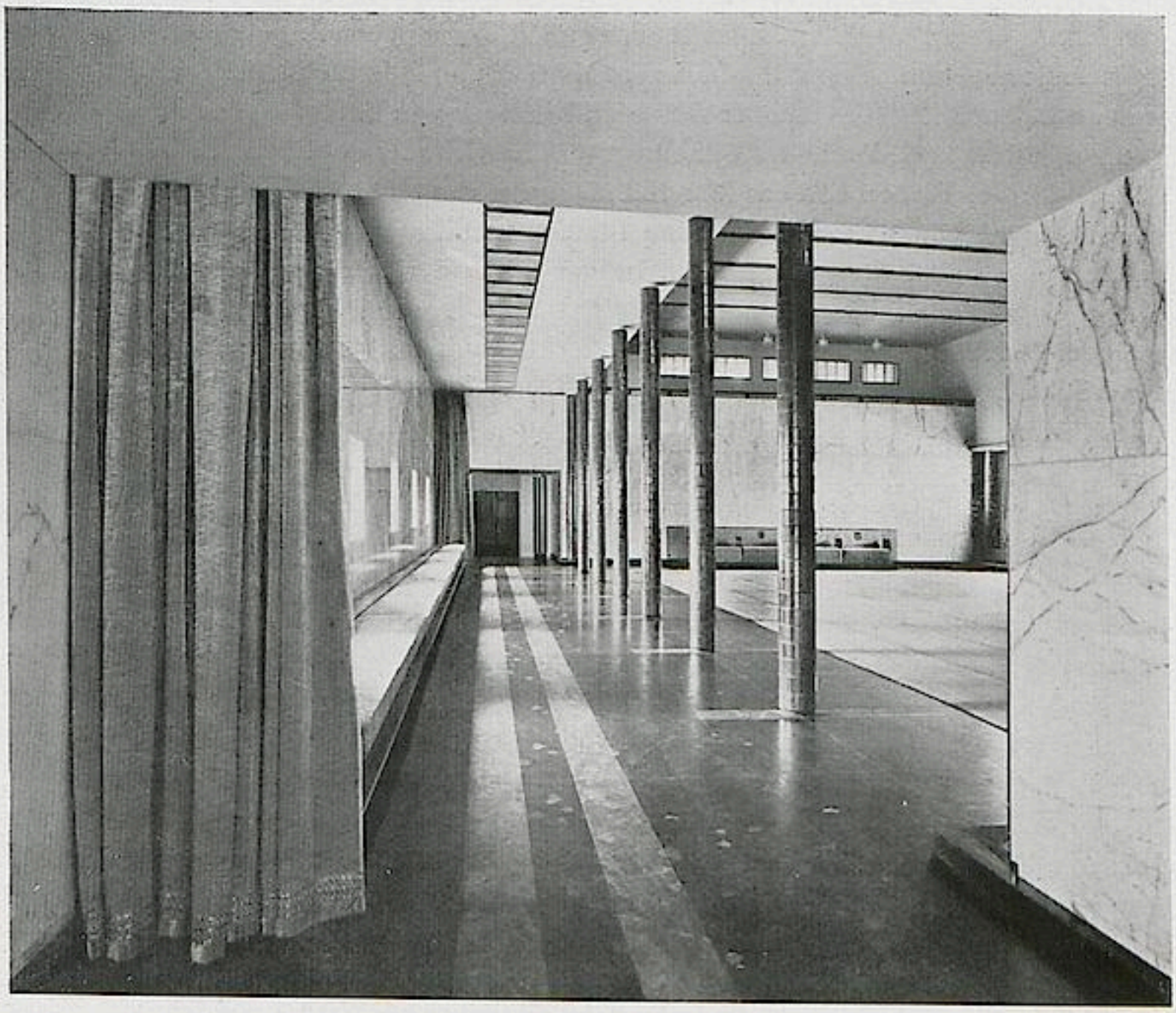
logischen Unholden also. Der Schatten ist es, der aufgestanden ist. Die riesenhafte Namenlosigkeit, die künstlich aufgeputschte Helligkeit der Nächte ist es, die den Schatten herausfordert. Gleicht nicht schon ein aus der Mode gekommener Schlager, nachts von einem Betrunkenen hingelallt, einem Gespenst, einem vom Tode Auferstandenen, dem Schatten des längst Überlebten? Der Schreck ist es, der leibhaftige Gespenster erzeugt, wohingegen die Angst es vorzieht, schleichende Gespenster zu hüten, das Gespenst der Arbeitslosigkeit, das geschminkte Gespenst des Millionenreichtums, das Gespenst der Revolutionen.

Das sind Perspektiven, von denen Berlin zuinnerst geplagt wird; sie werfen auch jenen phantastischen Schlagschatten, der in die Zukunft weist, in eine Verheißung, die gern jede soeben vergangene Minute verachtet und die vor Augen flackert als Anreiz und Romantik der Chance; auch sind sie getränkt, diese wahnwitzigen Perspektiven, mit den besten Säften der Wunschträume, wodurch die eigentliche Tiefenwirkung Berlins erzeugt wird. Das Projektierte mit all seinen Parasiten, der Spekulation, der Ruhmredigkeit, dem naiven Luxus, teils seiner Zeit voraus zu sein, teils keine zu haben, geistert hier nicht weniger herum als der demonstrative Protest der enttäuschten Massen, samt den demagogischen Begleiterscheinungen des Hochgekommenen, des rhetorischen Effekts wie der Blutmetapher.

Dieser Schatten ist phänomenal. Außerdem ist er oft eitel wie ein Kranker, der es liebt, sich Prognosen stellen zu lassen. Und welche Stadt täte es hierin, in der Eitelkeit eines Patienten, Berlin gleich? Bringt der geglückte Umsturz einer Regierung eine neue ans Ruder, so bringt der mißglückte zumindest einen sensationellen Prozeß wegen Landesverrats; beide Spielarten durchbrechen das Schema, und die Öffentlichkeit hat ihr Schauspiel. So grell vermag hier der Schatten zu sein, oft grell wie das Licht, das ihn wirft, bis er plötzlich die Farbe wechselt und dasteht als ein blutrotes Gespenst.

Berlin aber, nüchtern und in Zwielicht getaucht, spiegelt sich unbekümmert in den ratlosen Augen derer, die müßig genug sind, es zu beurteilen.

WILHELM BUSCH. HOLZSCHNITT



W. M. DUDOK, RATHAUS IN HILVERSUM, BÜRGERSAAL

W. M. Dudoks neues Rathaus in Hilversum

von M. RÉVÉSZ-ALEXANDER

Endlich hat Dudok sein Talent an einer großzügigen Aufgabe erproben können. Sein Rathaus ist eines der ersten der ganz im neuen Geist ausgeführten repräsentativ-monumentalen Bauwerke.

Von allen Seiten frei, umgeben von Rasen, Blumen und Wasserflächen, paßt sich die riesige Baugruppe der ländlichen Umgebung der Villenstadt Hilversum sinnreich an.

Nach allen Seiten erstreckt sich der Komplex mit niedrigen Ausläufern in die grüne Umgebung hinein; nach der Mitte zu aber, wo sich die repräsentativ wichtigsten Räumlichkeiten befinden, türmen sich wuchtige Massen aufeinander, um schließlich in dem breitmassigen Turm eine höchste Steigerung zu erreichen. Große, glatte Ebenen begrenzen ruhig die kubisch-eindrucksvollen Blöcke, die sich scharfkantig mit harten geraden Linien im Raume isolieren. Man muß diesen Bau an sonnigen Tagen oder an stillen Abenden bei verbleichendem Himmel sehen, um ihn ganz zu würdigen. Das helle Gelb der glasierten Backsteinwände, die blendendweißen Simsabschlüsse, der hie und da aufblitzende blaue oder goldene Glanz mancher Details ergeben ein unvergeßliches Bild.

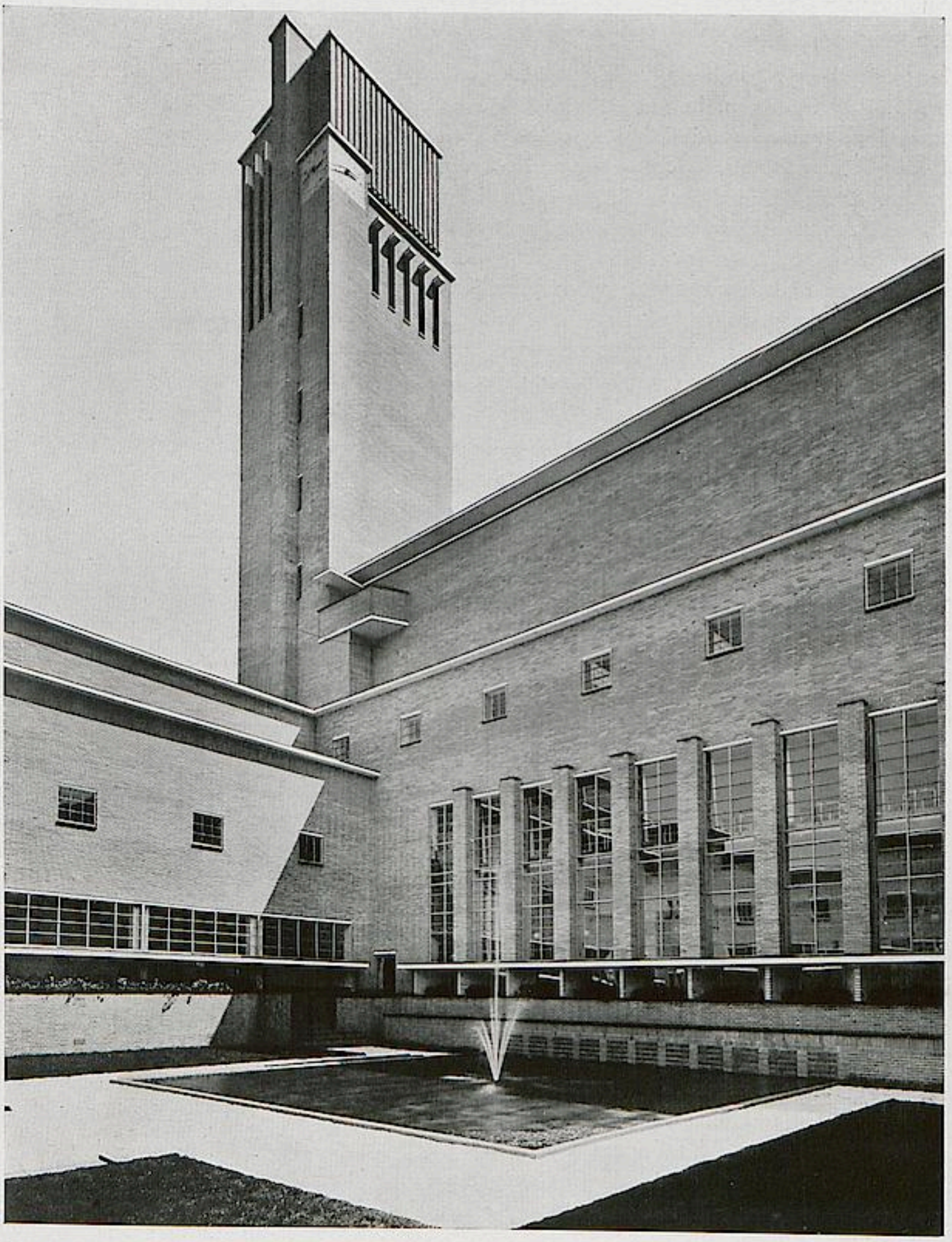
Im Innern ist das Haupttreppenhaus einer der schönsten Raumeindrücke, die man sich

denken kann. Gute Proportionen des Raumes und der Treppenanlage, glatte, weißgeäderte Marmorwände und Fußböden mit schwarzem Marmor umrändert, eine helle, aber gedämpfte und ruhige Beleuchtung: das alles erweckt den Eindruck von intim heiterer Festlichkeit. Im übrigen zeugt der ganze Plan, die Verteilung und Einrichtung der Räume, die Beleuchtung, die Möbel, Stoffe, Farben und das Material nicht nur von einer bis ins kleinste dringenden Sorgfalt, sondern von einem reifen Sinn für das Zweckmäßig-Schöne.
Die Glanzpunkte sind die großen Säle, ist vor allem der mächtige Bürgersaal, ein Festraum von erstaunlich starker Stimmung.
Mit seinem Reichtum im Einfachen, seiner Sachlichkeit im Monumentalen, seiner Poesie im Praktischen, organisch lebend in strenger Gesetzlichkeit ist das Rathaus von Dudok ein Werk von großer künstlerischer Bedeutung.

Georg Dehio †

Er hatte zuletzt etwas von einem Einsiedler. Bis ins hohe Alter hat er still, ohne Hast und ohne Unterbrechung, für sich gearbeitet, wie nach einem vorberechneten Lebensplan. Als sein Hauptwerk endgültig abgeschlossen war, hat er sich zum Sterben hingelegt. Alle halten nun verehrend die goldenen Früchte dieses reichen Gelehrtenlebens in Händen; nicht viele aber — außer seinen Schülern in Königsberg und Straßburg — haben ihn von Angesicht jemals gesehen. Dieser Meister der Kunstgeschichtsschreibung hatte nie den Ehrgeiz des Erfolges, sondern immer nur den der Leistung. Die Ehren sind in reichem Maße zu ihm gekommen, wie aus der Ursache die Wirkung folgt. Hier war das Leben einmal gerecht. Als Forscher hatte Dehio nicht den Ehrgeiz des Spezialisten, sondern den eines sich im Vaterländischen begrenzenden Universalisten. Er wollte nicht nur für Fachleute schreiben, sondern für alle, die ein Organ für Kunst haben. Er wandte sich an den Menschen und zeigte immer wieder im Wissen und Darstellen auch sein Herz. Seiner Art nach gehört er noch einer schon ausgestorbenen Generation universell denkender Kunsthistoriker an, der Generation der Jakob Burkhardt, Carl Justi, Hermann Grimm u.a. Niemals aber erstrebte er vorschnell Universalität. Sein Entwicklungsweg beweist, wie fest die Fundamente seiner Lebensarbeit sind. Der Balte begann mit Studien über die „Kirchliche Baukunst des Abendlandes", beschäftigte sich dann mit den „Denkmälern der deutschen Bildhauerkunst", und schuf endlich das „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler", ein Werk, das so unentbehrlich geworden und so überpersönlich geraten ist, wie Burkhardts „Cicerone", bevor er die Hauptarbeit seines Lebens begann, ja die Arbeit, die allen seinen Studien und seinen Bemühungen erst den tieferen Sinn gegeben hat: die „Geschichte der deutschen Kunst". Vor wenigen Wochen erst ist in diesen Blättern beim Erscheinen der letzten Bände diese großartige Arbeitsleistung gewürdigt worden. Die Öffentlichkeit hat das schmeichelhafteste Urteil darüber gefällt, das einem Gelehrtenwerk zuteil werden kann: sie versachlicht naiv das Persönliche und spricht von dem monumentalen Werk einfach als vom „Dehio". Hier ist ein Name, der wirklich einmal mit Recht in den Tagen der Goethefeiern zugleich mit dem Goethes genannt werden darf: weil dieser Gelehrte wußte, wie sehr Geschichtsschreibung immer auch Dichtung ist und weil auch bei ihm alles auf Synthese hinauslief. Das Denkmal, das dieser im Wissenschaftlichen und Menschlichen gleich Große sich mit seinem Lebenswerk selbst errichtet hat, wird ausdauern.

Karl Scheffler



W. M. DUDOK, RATHAUS IN HILVERSUM. INNENHOF

Berliner Chronik

von KARL SCHEFFLER

Max Beckmann

Da, nach einer Formulierung Schopenhauers, der Charakter konstant bleibt, findet sich auch in den neuesten, in der Galerie A. Flechtheim ausgestellten Bildern von Max Beckmann jenes heroisierende Element wieder, das bereits vor mehr als zwanzig Jahren alljährlich in der Berliner Secession vor Beckmanns Arbeiten festzustellen war. Beckmann hat immer das Ungewöhnliche, Sensationelle und heldenhaft Betonte geliebt, wenn er eine Amazonenschlacht, eine zornige Gewitterlandschaft, oder den Untergang der „Titanic" malte, wenn er Dostojewski illustrierte, auf den Spuren Hieronymus Bosch' Träume malerisch zu realisieren suchte oder wenn er jetzt den Formen seiner Frauengestalten Mächtigkeit zu verleihen bestrebt ist. Von je war in ihm etwas von einem Deutsch-Römer, ein romantischer Feuerbachzug. Da die Zeit einen gläubigen Heroismus nun aber nicht gestattet, so versucht Beckmann es mit einem Heroismus, der im Tiefsten pessimistisch ist. Und das ist ein Widerspruch in sich selbst. Es kommt ein Stil heraus, den man tragisch-dekorativ nennen könnte. Es ergeben sich Bilder, die schöne Stellen aufweisen, die aber alle insofern nicht fertig sind, als die ihnen zugrunde liegende Vorstellung gar nicht realisiert werden kann, weil zu viel Unvorstellbares darin ist. Am weitesten getrieben sind die hier reproduzierten Bilder. In der „Ilonka" — Beckmanns „Nanna", wie es scheint — triumphiert das starke, akademisch leicht determinierte Talent am stärksten. Auch „Marseille" ist ein eindrucksvolles Bild. Andere Bilder schwanken zwischen frei malerischer und streng stilisierender Haltung; zuweilen sind beide Malweisen auf derselben Bildtafel nachweisbar. Unter den Lebenden bleibt Beckmann, das zeigte auch diese Ausstellung wieder, einer der in einem höheren Sinne ehrgeizigsten Maler. Was ihm im Wege steht, ist ein Zeitschicksal. Wie er damit ringt, das ist ebenfalls in seiner Art heroisch.

Nationalgalerie und Kronprinzenpalais

Endlich hat Ludwig Justi getan, was in diesen Blättern seit einem Jahrzehnt immer wieder gefordert worden ist: er hat den Bilderbestand zwischen Nationalgalerie und Kronprinzenpalais richtig aufgeteilt. Die Franzosen und Liebermann sind endlich in die Nationalgalerie gekommen, wohin sie gehören. Die Nationalgalerie sieht jetzt folgendermaßen aus: Im Erdgeschoß sind die Deutsch-Römer versammelt — Feuerbach, Böcklin, Marées, Klinger, Thoma, Dreber, Schirmer, Lugo, Boehle usw. Haußmann wirkt dazwischen etwas deplaciert, aber das ist nur eine Nuance. In den fünf Kabinetten der Apsis schließt sich Menzel unorganisch an. Im ersten Stock beginnt es links mit Courbet, Delacroix, Daumier und Millet und führt dann über Constable und Daubigny in den Impressionistensaal, der genau unter dem Raum des zweiten Stockwerks liegt, wo Tschudi dieselben Bilder einst aufgestellt hatte. Die Stofftapete ist nicht sehr günstig, das Licht etwas grell und die Art, immer die Bilder der Meister in Gruppen zusammenzuhängen — Manet, Renoir, Cézanne und Monet —, ist mehr lehrhaft als künstlerisch. Dennoch ist die Aufstellung an diesem Platz ein großer Gewinn. Es schließen sich die Apsiskabinette an. Sie enthalten die deutschen „Malerischen": Burnitz und Lier, Diez, A. v. Keller und den matt wirkenden Lenbach; Spitzweg, Eysen, Th. Alt, Victor Müller und Sperl, Schuch und seinen zu stark hervorgehobenen Freund Hagemeister. Dann folgt, das Gegenstück des Impressionistensaals, ein großer Liebermannsaal. Das Rot der Tapete ist ungünstig; aber selbst für einen neuen Anstrich ist heute ja leider Geld kaum aufzu-

bringen. Die Art des Hängens vertrüge noch Korrekturen, im ganzen aber kommt Liebermanns Malerei gut zur Geltung. Im Durchgang hängen Bilder von Uhde, Trübner u. a., das Leiblkabinett schließt den Umgang wirkungsvoll ab, wenn auch dort noch besser gruppiert werden könnte. Nicht zu bewältigen sind die riesengroßen Mittelsäle. In dem hinteren sind die Berliner Künstler versammelt, die großen Paradebilder Krügers und die vielen kleinen der Berliner Lokalmeister von Hummel bis Blechen. Diesem letzten, dem zartesten und feinsten von allen, bekommt der unförmliche Raum am schlechtesten. Im ersten Mittelsaal sind gut zwei Wände mit Bildern von Waldmüller und Rayski; das übrige ist ein schlimmes Durcheinander von Knaus, A. v. Werner, Achenbach, Defregger und anderen überlebten Bildern, die wahrscheinlich aus politischen Erwägungen hierher statt ins Depot gehängt worden sind.

Der zweite Stock ist, ausstellungstechnisch gesehen, am einheitlichsten. Von Gottfried Schadow und der Casa Bartholdy gelangt man durch die Nazarenersäle zum Caspar David Friedrich-Raum und weiter zu dem Kabinett mit den Tapeten Reinhardts.

Im ganzen ist jetzt eine gewisse Einheit hergestellt. Womit aber nicht gesagt ist, daß nicht eine noch organischer anmutende Einheit erreicht werden könnte. Uns scheint es — die Fehler des Ausstellungsgebäudes als gegeben hingenommen —, daß die Berliner Malerschule nicht von Menzel getrennt werden sollte, so ungünstig dessen Kabinette auch gestaltet sind, daß dieser Schule das ganze Erdgeschoß eingeräumt werden sollte. Wobei freilich Bedingung wäre, daß in den entsetzlich dunklen Räumen für künstliche Beleuchtung gesorgt würde. Im ersten Stock würden dann die großen Mittelsäle frei werden; sie wären für die durchweg großen und dekorativen Bilder der Deutsch-Römer noch am besten zu verwenden. Für Waldmüller und Rayski würde sich schon anderswo Platz finden.

*

Im Kronprinzenpalais konnte durch den Auszug der Impressionisten und Liebermanns besser disponiert werden. Im Erdgeschoß dominieren Corinth, Slevogt und van Gogh, im ersten Stock Hofer, Beckmann, sodann die Zöglinge der französischen Tradition, die Maler des Café du Dôme, und Maler wie Ury, v. König, Ulrich, Hübner, Spiro, Röhricht, Kohlhoff, Kleinschmidt, Jaeckel, Kaus, Kollwitz u. a. Im zweiten Stock gibt es Räume oder Wände für Kokoschka, Rohlfs, Picasso und die Seinen, Munch, Lehmbruck, Klee, Feininger, Marc, Macke, Nolde, Kirchner, Heckel u. a. Das Kronprinzenpalais, wie es sich jetzt darbietet, ist eine ziemlich tolle und dabei merkwürdig altmodisch anmutende Angelegenheit; streckenweise herrscht ein schreckliches Durcheinander. In einer reinen Experimentiergalerie läßt sich das aber ertragen. Die Zeit wird dort ohnehin einmal furchtbare Musterung halten.

Im Zeichen Goethes

Der Ausstellung der Sammlung Kippenberg in der Akademie durfte man mit einiger Sorge entgegensehen; denn es war ein formloses Beieinander von tausendfältigen Goetheerinnerungen von Handschriften, Büchern, Albumblättern, Stichen, Zeichnungen usw. zu befürchten. Niemals ist man angenehmer enttäuscht worden. Mit großer Klarheit ist der Gesamtstoff gegliedert worden. Jeder Raum repräsentiert eine bestimmte Zeit oder ein in sich geschlossenes Interessengebiet; innerhalb jeden Raumes aber bildet wiederum jede Vitrine mit den darüber an die Wand gehängten Bildern und Stichen anschaulich eine Einheit. Die trennenden Plastiken wirken dazwischen wie Zäsuren. Das Ganze ist mit einem gewissen rhythmischen Gefühl und mit Geschmack aufgestellt; und so kommt

es, daß der Betrachter nirgends verwirrt wird, daß er stets ein Ganzes fühlt, während er sich der wertvollen Details erfreut. Diese Ehrung für Goethe ist so konkret wie möglich; sie steht in gewisser Weise im Mittelpunkt aller Goetheehrungen des Jubiläumsjahres, weil einem alles greifbar vor Augen ist. Der Kunstfreund hat dabei noch das besondere Vergnügen, in dem Weimarer Bildhauer Klauer einen von Grund auf gut handwerklich denkenden Künstler näher kennen zu lernen, dessen verständigem Naturalismus wir wertvolle Bildnisdokomente jener im Geistigen großen Zeit verdanken. Die eigentliche Bedeutung der Sammlung Kippenberg kann nicht der Kunstschriftsteller darlegen; ihr Wert ist nicht in erster Linie künstlerischer, sondern philologischer, literarischer und allgemein kultureller Art. Selbst der Laie aber erkennt hier, mit welchem ungewöhnlichen Erfolg, mit welcher unermüdlichen Leidenschaft und Liebe Anton Kippenberg drei Jahrzehnte lang gesammelt hat, wie er den Stoff: die Goethewelt, kennt und beherrscht und wie im letzten die Idee dieser Ausstellung darauf beruht, daß ein Ehrfürchtiger mit seiner Lebensleidenschaft bei anderen, vor allem in der Jugend, Ehrfurcht wecken möchte. Unsichtbar steht über dieser schönen und bedeutenden Ausstellung als Motto das Wort Goethes: „Einen verehren!"

Vortrefflich ist auch die Ausstellung „Deutscher Kunst im Zeitalter Goethes" bei Paul Cassirer. Eine Menge wenig bekannter, zum Teil nie gesehener Bilder und Zeichnungen sind geduldig und klug zusammengebracht worden, vom Rokoko bis zum reifen Klassizismus und bis zur nazarenischen Romantik. Sieht man von allem Historischen ab, und auch von den persönlichen Beziehungen der Künstler zu Goethe — die in ihrer Weise freilich sehr interessant sind und auf die der von Dr. Grete Ring ausgezeichnet geschriebene Katalog kenntnisreich hinweist —, so bleiben dem Kunstfreund eine Anzahl wertvoller, merkwürdiger und seltener Arbeiten zu unmittelbarem Genuß: schöne Bilder des reich begabten Blechen, reizende Bildchen und Zeichnungen des verständig graziösen Chodowiecki, merkwürdige Zeichnungen von Cornelius, Fohr und Overbeck, eine überraschende Kollektion von Bildern und Zeichnungen Caspar David Friedrichs, des Meisters in diesem Kreise, romantisch übersteigerte, malerische Bilder des seinerzeit in England lebenden Schweizers Joh. Heinr. Füßli, ein schönes Atelierinterieur von Kersting und vor allem meisterhafte, in ihrer Formenstrenge noch unmittelbar sprechende Bildnisbüsten Gottfried Schadows. Ebenso wie die Akademieausstellung ist die bei Paul Cassirer etwas für lange Besuche, für eingehende Betrachtung und für die Freude am Detail.

Die Ausstellung im Kupferstichkabinett kommt ergänzend hinzu. In der modernen Abteilung sieht man Illustrationen zu Goethes Werken, von Chodowiecki über Cornelius, Kaulbach, Schwind und Delacroix bis zu Liebermann und Slevogt. In der Abteilung für alte Kunst wird „Goethe und sein Kreis" — er selbst, Frauen, Künstler, Philosophen und Dichter — in Zeichnungen, Radierungen, Stichen und Lithographien gezeigt. Vieles, was dort ausgestellt ist, stimmt aber mit dem überein, was die Sammlung Kippenberg enthält.

Diese Ausstellungen zusammen ergeben ein gutes Bild von der Umwelt Goethes. In allen ist künstlerisch Wertvolles zu finden. Im ganzen aber drängte sich auch gewaltsam die Einsicht auf, wie eng, kleinstädtisch, ja spießbürgerlich diese Welt gewesen ist. Er lebte in einer Zeit tiefer Bildung, die reich war an großen dichterischen und philosophischen Geistern, und er lebte neben den Heroen der Musik; die bildkünstlerische Welt seiner Umgebung aber war, im ganzen gesehen, mehr als arm. Niemals ist Goethe einem wirklich begabten Porträtisten begegnet, weder Ingres, noch David oder Goya. Darum wissen wir kaum, wie Goethe aussah; hätten wir nicht die Büsten, so wüßten wir es im geistigen Sinne gar nicht. Er, der ganz Auge war und sich dadurch so unendlich

vorteilhaft von den meisten Deutschen unterscheidet, der auch ein so helles Auge für Kunst hatte, der selbst zeichnete und so treffend Allgemeines über Kunst gesagt hat, verlor sich praktisch in unfruchtbaren Theorien, in klassizistischer Schulmeisterlichkeit. Das war die Folge des talentarmen Milieus. Ein Geist wie er hätte neben den Meistern der Skulpturen des Straßburger Münsters, des Bamberger und Naumburger Doms leben müssen, ein Talent vom Format Dürers oder Holbeins hätte ihn malen müssen. Aber es scheint, als wenn in der Geschichte eine Höhe der bildenden Kunst nicht leicht mit einer Höhe der Poesie zusammenfällt. Von Shakespeare besitzen wir auch kein glaubhaftes Bildnis. So lehren die Goetheausstellungen auch resignieren. Das bildkünstlerische Niveau, das sie zeigen — und das sie aufschlußreich und klug zeigen —, ist Goethes nicht würdig. Man ermißt, was es Goethe gekostet haben muß, trotz dieser Enge der zu werden, der er geworden ist.

*

Ein Fachadreßbuch

Nach langer Vorbereitung wird unter Mitwirkung von Fachverbänden des In- und Auslandes im Verlag Straubing & Müller, Weimar (Thür.), das allen Sammlern, Händlern und Museen wichtige Internationale Adreßbuch des Altkunst- und Antiquitätenhandels 1932-33 (International Directory of Art and Antique Dealers — Répertoire International des Antiquaires) erscheinen, das bei einem Umfange von ca. 300 Seiten die Angaben über etwa fünftausend Händler der ganzen Welt enthält, ein nach Ländern und Städten eingeteiltes Verzeichnis dieser Firmen und ein nach etwa vierhundert Spezialgebieten geordnetes Verzeichnis.

Kommende Auktionen

Hollstein & Puppel versteigern am 27. April Zeichnungen deutscher Romantiker und am 28. und 29. April eine wertvolle Sammlung alter Kupferstiche.
Hugo Helbing in Frankfurt a. M. versteigert am 3. und 4. Mai Sammlungen und Bestände mittelrheinischer Schlösser.
Am 2. und 3. Mai wird bei C. G. Boerner die Sammlung Graf Yorck von Wartenburg versteigert, am 4. Mai ebenda eine Sammlung von Handzeichnungen aus der Eremitage in Leningrad.

MAX LIEBERMANN, WANNSEEGARTEN. 1920
63:90 cm

LOVIS CORINTH, STILLEBEN MIT WEIBL. HALBAKT
148:200 cm

VERSTEIGERUNG HERM. BALL UND PAUL GRAUPE AM 21. MÄRZ IN BERLIN

WILHELM LEIBL, KNABENKOPF
27:20½ cm

H. THOMA, BRUSTBILD EINES ÄLTEREN MANNES
52:44 cm

VERSTEIGERUNG HERM. BALL UND PAUL GRAUPE AM 21. MÄRZ IN BERLIN

Neues aus Amerika

von HERMANN POST

Der Hochbetrieb im Ausstellungswesen hielt in diesem Winter weiter an. Der Kunstkritiker der New York Times stellte fest, daß an einem Tage in New York einmal 30 Eröffnungsausstellungen gewesen seien. Nach einer Schätzung der American Art Dealers Association und der American Federation of Art sind im Jahre 1931 in Amerika denn auch mehr als 136 Millionen Dollars für Kunst umgesetzt worden. Dazu gehören freilich die Denkmale, Wandbilder, Wettbewerbspreise, Stiftungen und der Erwerb für Museen, auch der ganzer Sammlungen.

Tiefer in das praktische Leben als der übliche Ausstellungsbetrieb griff die internationale Architekturausstellung des Museum of Modern Art. Sie gab einen guten Überblick der Leistungen der Nationen, wobei Deutschland eine führende Rolle spielte. Deutsche Siedelungsbauten und amerikanische Projekte wurden anschaulich den berüchtigten New Yorker Slums gegenübergestellt. Die Hauptaussteller waren Gropius, Mies von der Rohe, J. Neutra, Le Corbusier, J. J. Oud Frank Lloyd Wright. Dieser Letzte nimmt eine bevorzugte Stellung ein, nachdem er, bisher in Amerika fast unbekannt, in Europa eine Berühmtheit geworden ist. Drollig ist, daß er selbst — wie soeben in der neuen Zeitschrift „T-Square“ ausgeführt worden ist — von einem Moses zu einem Pharao geworden ist („Moses turns Pharao“).

Aufsehen erregen hier Angriffe, die von zwei Seiten auf das neue Rembrandtwerk Valentiners: „Rembrandt Paintings in America“, gerichtet werden. Behauptet wird, daß nur ein Bruchteil der reproduzierten Bilder echt sei und es geht auch nicht ohne Seitenhiebe für Hofstede de Grot und Wilhelm Bode ab. In Verbindung damit setzt ein Kampf gegen das Expertenunwesen ein, der selbst in Händlerkreisen begrüßt wird. Auch der neue Präsident des Metropolitan Museums hat kürzlich in einer Tischrede vor Kunsthändlern

Mahnungen hören lassen, mit Hinblick darauf, daß New York immer mehr zum Weltkunstmarktplatz werde.

Ein kleiner Dämpfer wurde den Bestrebungen aufgesetzt, aus amerikanischen Malern überragende Gestalten zu machen. Von London her. Der Tate Gallery waren zwei Bilder von Artur B. Davis als Geschenk angeboten, die hier ungeheuer gelobt wurden. Das Geschenk ist abgelehnt worden. Als besten amerikanischen Maler hat Henry Matisse seinerzeit Eilshemius bezeichnet (Abbildung s. Kunst und Künstler, Jahrgang XXVIII, S. 395). Eine Kollektivausstellung seiner Bilder veranstaltet die Valentine Gallery; sie soll auch in Europa (in Berlin) gezeigt werden. Matisse hat übrigens kürzlich ein großes Wandbild für das Museum der Barnes Foundation (Größe 40 : 14 Fuß) vollendet. Es soll in Paris bei George Petit ausgestellt werden.

Der schwedische Bildhauer Milles wird amerikanischer Staatsangehöriger, nachdem er mehrere große Aufträge hier ausgeführt hat. Seine Brunnenformen erinnern an das römische Barock, doch sind sie etwas wohlfeil modernisiert. Alter Wein auf kubistische Flaschen gefüllt.

Rockwell Kent, der geschätzteste Buchillustrator, hat seine Illustrationen für den „Beowulf", die vom Random House veröffentlicht werden, vollendet und, der New York Times zufolge, jedes der 950 Exemplare mit seinem Daumenabdruck signiert. Die Sachen sind aber gar nicht so schlecht, daß er sie mit Verbrechermerkmalen kennzeichnen müßte. Wir leben hier im Lande Capones.

Die Büchersammlung des Marquis of Lothian hat in den A. A. A. A. Galleries 410 545 Dollars gebracht.

In hiesigen „Movies" (Kinos) zeigte und erläuterte im Sprechfilm Baron von Oppenheim seine Funde (s. K. u. K. XXIX, S. 164). Die Götzenbilder riefen Lachsalven hervor. Ebenso wirkte übrigens der Chor der Sixtina, der gleich darauf zu sehen und zu hören war. Es ist eine Eigenart dieser „Movies" und „Moviecathedrals", ohne Atempause das Widersprechendste hintereinander wegzuspielen, von morgens früh bis in die Nacht. Der Effekt soll sein, den Denkapparat zu betäuben. Ich hörte neulich die Ouvertüre zum „Lohengrin" und sah unmittelbar darauf einen abgerichteten Seelöwen. Man ißt hier ja aber auch Kompott mit Mayonnaise und trinkt Kaffee dazu. Sachlich haben die „Movies" den Zweck, den Besuchern Gelegenheit zum Ausruhen zu geben. Bei den unzulänglichen housing conditions befinden sich die Menschen in einem dauernden Zustand von Budenangst.

Ausgezeichnet sind in den Variétés die Leistungen der Akrobaten. Erstaunlich ist die Exaktheit, womit sie ihre Akte vorführen. Nur ist diese Exaktheit exerzierplatzmäßig. Alles Spontane ist unterdrückt; es wird nur schulmäßig markiert. Dieser „Skill" wird von altersher in Amerika mit dem Begriff „artist" verknüpft. Was der Amerikaner auch in der Kunst schätzt, ist diese ihm von der Maschine her vertraute Exaktheit. Persönlichkeit ist ihm ein Zeichen des Nichtkönnens. Darum will sich auch immer noch nicht, trotz der Düngung des Bodens mit Gold, eine einheimische Kunst entwickeln. Die Stärke des Amerikaners liegt — nach Arthur Brisbane, dem höchstbezahlten Tagesschriftsteller des Landes — darin, fremde Erfindungen zu erwerben und mit ihnen billige Massenfabrikate herzustellen. Diese Tendenz ist selbst bei amerikanischen Künstlern noch zu spüren. Sie bringen Cézanne auf eine Formel, und die Sachen sehen niedlicher aus als die Originale. Im Gegensatz dazu stehen die deutschen Kunsterzeugnisse, die neben den amerikanischen ungepflegt und ruppig aussehen, als wollten sie eben hierdurch das Individuelle betonen.

DAVID TENIER D. J., DIE PUFFSPIELER
26:37,5 cm. MARK 3700

EGBERT VAN DER POEL, DELFT
24:34 cm. MARK 1250

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG WOLLENBERG AM 17. MÄRZ IN R. LEPKES KUNSTAUKTIONSHAUS

Berliner Auktionen

von MUSSIA EISENSTADT

Der Autarkiegläubige hätte Anlaß, von dem Ergebnis der letzten Berliner Winterauktionen entsetzt zu sein. Selten hat sich die Abhängigkeit des Kunstmarktes Berlin von den Stimmungen des Auslandes, vor allem Londons und New Yorks, so exemplarisch gezeigt wie auf den Versteigerungen des Februarendes bei Hollstein & Puppel, die mit der, allerdings vorzüglichen, „Sammlung eines kunstliebenden Fürsten" — englische und französische Blätter von 1780—1850 — einen bedeutenden Erfolg, mit der Sammlung deutscher Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen von 1800—1860 eine ziemlich kühle Aufnahme zu verzeichnen hatten. Weit höhere Preise als für die Bilder und Zeichnungen der deutschen Romantiker mußten für die Kupferstiche aus fürstlichem Besitz angelegt werden: die englischen Sportblätter, deren Erhaltung ungewöhnlich gut war, fielen zumeist nach erregtem Kampf englischen und amerikanischen Sammlern oder ihren Beauftragten zu.

Sehr erfolgreich war das Ausgebot der vorzüglich ausgewählten Sammlung des Regierungsbaumeisters Adolf Wollenberg durch Rudolf Lepke. Eine blaue Marine von Jacob van Ruysdael stieg auf 1700, ein zartes Wasserschloß von Jan van Goyen wurde mit 2800 bewertet, eine braune Genreszene von Teniers mit 3700, Egbert van der Poels wirkungsvolles Stadtbild von Delft nach der Pulverexplosion mit 1250, Brekelenkams „Fischmarkt" mit 1800, Jan Miense Molenaers weichgestufte „Häusliche Szene" mit 3050 Mark.

Einen beträchtlichen Erfolg hatte ebenfalls die von Paul Graupe und Hermann Ball veranstaltete Auktion der Sammlung „Dr. E. W." mit Beiträgen aus Berliner Privatbesitz. Kommt man zum Schluß zu den zwei Versteigerungen neuer Kunst, den von Ball und Graupe ausgebotenen „Gemälden und Plastiken aus zwei Berliner Privatsammlungen" und den von Graupe versteigerten Graphik-Sammlungen Ibach-Barmen und Dr. Littmann-Breslau, so muß man mit Bedauern die geringe Kauflust auf diesen „nicht anlagesicheren" Gebieten feststellen. War auf der erstgenannten Versteigerung noch durch die Werke Liebermanns, Corinths, Kolbes, Renoirs die Aufmerksamkeit der Händler (Flechtheim, Nicolai) und Sammler gewährleistet, so scheinen die Liebhaber zeitgenössischer Graphik besonders kaufunlustig zu sein. Courbets herrliches Meerbild konnte für 2500 von einem deutschen Sammler erworben werden, sein Apfelstilleben für 650, Liebermanns großes Wannseebild für 1850, Corinths „Weiblicher Halbakt" brachte 4000, das große Blumenstilleben 4050.

Einunddreißigster Jahrgang, viertes Heft. Redaktionsschluß am 1. April, Ausgabe am 10. April 1932.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

Der Fall Wacker

von GRETE RING

. . . „Diese Zeit ist vorüber, sagte Eduard, und Du magst Dich nur in acht nehmen, daß sie Dich nicht ertappen; denn mit Laien mag es Dir wohl gelingen, aber nicht mit Kennern, wie der alte Walther einer ist." „Laß gut sein, mein Kindchen, sagte der alte Maler, die Kenner sind gerade am besten zu betrügen, und mit einem Unerfahrenen möcht' ich gar nicht einmal anfangen . . . "

Ludwig Tieck: Die Gemälde, 1821

Die Vorgeschichte

Ein jugendlicher Tänzer, Olindo Lowaël, alias Otto Wacker, Sohn eines Düsseldorfer Malers, taucht eines Tages im Gesichtskreis des Berliner Kunsthandels auf. Zunächst — man schreibt etwa 1922 — offeriert er dem kleineren Handel vergleichsweise bescheidene Objekte, Arbeiten der holländischen und Düsseldorfer Schule, als Hauptstücke einmal einen Israels, einen Achenbach, Schuch, Uhde, Trübner. Trotz günstiger Expertisierung einer Reihe der Stücke durch Rosenhagen, durch Meier-Graefe, ist man mißtrauisch, die Bilder werden großenteils als bedenklich abgelehnt. Ende 1925/26 erscheint W. plötzlich mit einer Anzahl von Bildern Vincent van Goghs, die er, eines nach dem anderen, im Berliner Handel absetzt. Im Anfang noch ein wenig „à côté" bleibend, dringen die Bilder bald in die angesehensten Häuser des Handels mit französischen Impressionisten. Der Verkauf wird erleichtert bzw. ermöglicht durch die rückhaltlose Anerkennung der Bilder von seiten des holländischen Experten B. de la Faille, dessen Bestätigung zugleich Aufnahme in den von ihm bearbeiteten Catalogue raisonné des van Gogh-Werkes gewährleistet. Expertisen von Meier-Graefe und Rosenhagen geben den Stücken weiteres Gewicht. Ende 1926 richtet W. eine stattliche „Belétage" in einem der elegantesten Vorkriegshäuser der Viktoriastraße ein: es ist das Haus Exzellenz von Ihnes, des kaiserlichen Hofarchitekten; die obligaten Sammetwände, eine wohldurchdachte Beleuchtung geben das Bild geschmackvoll gepflegter Opulenz, das für den Verkauf hochwertiger Bilder in Berlin als notwendig angesehen wurde. Im Januar 1927 finden in der Viktoriastraße zwei van Gogh-Ausstellungen statt, beide unter Mitwirkung de la Failles vorbereitet, der eine Trennung des Materials anregt und mitdurchführt: die eine Schau, auf Gemälde beschränkt, ist für den 15. Januar bei Paul Cassirer angesetzt; mit der anderen, auf Zeichnungen spezialisierten, eröffnet W. etwas früher seinen Kunstsalon. Verdienter Erfolg bei Publikum, Presse und Kollegen dankt ihm für die in der Tat

treffliche Veranstaltung. Es war vereinbart, daß der verfügbare Besitz W.s an Gemälden van Goghs bei Paul Cassirer gezeigt werden sollte, gleichsam als Gegenleistung für dessen Unterstützung bei Beschaffung von Zeichnungen aus Berliner Privatsammlungen. Die Bilder, Cassirer unbekannt, schienen durch die Empfehlung de la Failles genugsam legitimiert. Sie treffen kurz vor dem Eröffnungstage ein. Dabei hat einer der Firmeninhaber, der die Bilder — es sind drei Stück — in Empfang nimmt, einen jener „lichten Momente", die in der Geschichte jeder Fälschungsaffaire eine Rolle spielen: er sieht plötzlich, daß die Bilder falsch sind. Die Situation ist der Enthüllung günstig: vor dem schimmernden Hintergrund der echten Bilder, die den Cassirerschen Oberlichtsaal füllen, stehen die drei hilf- und gnadenlos wie Baumwollflicken auf einem Brokatgewand. In diesen Tagen erscheinen die ersten Exemplare von de la Failles Katalog. Die Firma Cassirer, nach ihrer unliebsamen Entdeckung den Katalog mit besonderer Eindringlichkeit studierend, findet darin zu ihrer Bestürzung alle die Bilder, die sie im Laufe des letzten Jahres bei den verschiedensten Gelegenheiten gesehen und teils als schwach, teils als falsch abgelehnt hat, unter der Provenienz „Otto Wacker" bzw. „Coll. privée suisse" aufgeführt — ohne die weiteren Herkunfts- und Literaturangaben, die nahezu alle anderen Nummern des Kataloges in reicher Fülle begleiten. Der Katalog notiert in dieser Art 33 Bilder. Die Firma fühlt sich danach berechtigt, die Wackerschen Beiträge für ihre Ausstellung abzulehnen; sie gibt W. und — mit dessen Zustimmung — de la Faille Mitteilung von ihren Wahrnehmungen. Indessen hatte auch bei den anderen verantwortungsbewußten Mitgliedern des Berliner Handels — vor allem den Galerien Thannhauser, Matthiesen, M. Goldschmidt & Co., die selbst mit Wackerschen Bildern gehandelt hatten — der de la Faille-Katalog Bedenken erregt: im Zusammenhang fügten sich ihnen die vergleichsweise Schwäche der Bilder, die Tatsache, daß es sich ausschließlich um Reprisen bekannter Werke handelte, mit der Provenienzlosigkeit zu einem bedenklichen Indizienmaterial. Es kam dazu eine besonders gravierende Erfahrung der Galerie Matthiesen: die Galerie hatte W. auf seinen Wunsch ein Bild van Goghs, den schönen Olivengarten aus der Berliner Sammlung Mauthner, in Kommission gegeben; kurze Zeit darauf tauchte eine bis dahin unbekannte Version des Themas — der später zwei weitere folgen sollten — in W.s Besitz auf. — Da der de la Faille-Katalog noch mehr van Goghs verhieß, die in der „Collection suisse" lauerten, deren Auftauchen geeignet sein durfte, den Berliner Kunstmarkt weiter aufs schwerste zu schädigen und zu beunruhigen, entschließt sich die Firma Paul Cassirer, als die unbeteiligste, den Fall zur Kenntnis des in-

BRONZEKOPF (BRUCHSTÜCK), BENIN

AFRIKANISCHE SAMMLUNG DES MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN. AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

sonderheit kunstinteressierten damaligen Chefs der Berliner Kriminalpolizei zu bringen. Inzwischen war Meier-Graefe, zur Zeit der van Gogh-Ausstellungen in Amerika, heimgekehrt und half W. bei den Vorbereitungen einer großen Schau französischer Impressionistenzeichnungen, die, unter dem Schutz eines klangvollen Ehrenkomitees mit den höchsten Aspirationen in Angriff genommen, sogar Blätter aus dem Besitz des Louvre und der Bibliothèque nationale zeigen sollte. Bei der Zusammenstellung des Berliner Materials trifft Meier-Graefe auf die Gerüchte über die Wackerschen van Gogh-Bilder, und auch sein Mißtrauen wird geweckt. Es steht in diesem Stadium W. frei, alle Verdachtsmomente mit einem Schlag zu beheben: indem er die Provenienz der Bilder rückhaltlos und eingehend angibt. De la Faille, dem die Angelegenheit begreiflicherweise besonders nahegeht, Meier-Graefe und — last not least — die Beamten der Kriminalpolizei dringen mit vereinten Kräften in W., das Geheimnis des Vorbesitzers zu lüften. Was sie am Ende unter Schwierigkeiten erfahren, ist folgendes: der Vorbesitzer ist ein Russe, der in der Schweiz lebt, den W. bei Gelegenheit eines seiner Tanzabende kennen lernt. Er hat W. seine Bilder, die er vor langer Zeit für ein Geringes erworben, zur alleinigen Verwertung anvertraut, W. mußte sich ihm dafür mit unlöslichem Ehrenwort zum Stillschweigen verpflichten; die Bilder seien nicht auf rechtmäßigem Wege aus Rußland ausgeführt, den noch in Rußland lebenden Familienmitgliedern drohen blutige Repressalien, wenn die Sache bekannt würde. Endlich hatte der Vorbesitzer nicht die volle Verfügung über die Bilder, er beging ein Unrecht, indem er sie W. überließ, dieser hat ihn dazu beredet. W. läßt dabei nicht ungern durchblicken, daß nahe private Bindungen ihm den Russen derart verpflichtet hätten. Bei dieser Aussage, ohne die geringsten Versionen, bleibt W. mit bemerkenswerter Konsequenz drei Jahre hindurch. Er verspricht zunächst sowohl de la Faille (im August 1927) wie Meier-Graefe, mit ihnen nach der Schweiz zu fahren, die Sache ihnen als seinen Vertrauensleuten aufzudecken, zieht diese Zusagen jedoch später zurück. Er selbst reist, wie er angibt, zweimal nach der Schweiz, den Vorbesitzer zur Lösung des Ehrenwortes zu bewegen, vergebens: beim zweiten Mal ist der Gesuchte eben nach Ägypten abgereist. Die einzige irdische Emanation des Unbekannten: ein Brief, den — mit zugedecktem Kopf und Unterschrift Meier-Graefe sehen darf, dem die Handschrift russisch und der Inhalt immerhin überzeugend erscheint. Im Dezember 1928 veröffentlicht de la Faille seinen „Nachtrag“, in dem er die sämtlichen Bilder Wackerscher Provenienz seines Cat. raisonné für falsch erklärt. Die schon genannten Berliner Kunsthändler nehmen — zum Teil bereits vor Erscheinen des Nachtrags

ROTE FIGUR. BANGU-BANGANGTE, KAMERUN

AFRIKANISCHE SAMMLUNG DES MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

— die durch sie weiterverkauften Wackerbilder aus freien Stücken unter schweren Opfern zurück. Damit erscheint die Angelegenheit der Echtheit praktisch erledigt. Sie findet ein Nachspiel, als in dem holländischen van Gogh-Enthusiasten Bremmer, dem Berater der berühmten Sammlerin Frau Kröller-Müller, W. ein Verteidiger einiger seiner Bilder ersteht. Ende 1928 zeigt die Berliner Nationalgalerie 143 van Goghs aus der Sammlung Kröller; unter dem der Galerie zur Ausstellung überlassenen Material befindet sich ein Wackerbild, das Frau Kröller soeben auf Bremmers Veranlassung erworben hatte, die „Boote von Saintes-Maries". Gleichzeitig übergibt die Polizei die von ihr beschlagnahmten Wackerbilder der Galerie zur Bewahrung und Prüfung. Dies wird Geheimrat Justi zum Anlaß, sich mit der Sache näher zu befassen; er wie sein Assistent Dr. Thormaelen finden eine Reihe neuer Gesichtspunkte, die die Fragwürdigkeit der Bilder bestätigen und weitere Kreise davon überzeugen. Bremmer bleibt bei seiner Auffassung, er kauft selbst ein Bild von Wacker, sein Beispiel regt den holländischen Händler Scherjon an, ein weiteres zu erwerben. Eine erst kürzlich erschienene Broschüre von C. Veth, „Schoon Schip", in der Hauptsache gegen de la Faille gerichtet, verficht den Standpunkt der beiden holländischen Herren.

Prozeß und Verurteilung

Im Dezember 1928 hatte die Firma Matthiesen, vertreten durch den „Verband der deutschen Kunst- und Antiquitätenhändler", gegen Wacker Strafantrag gestellt. Das Verfahren wurde lange Zeit nicht eingeleitet, da das Beweismaterial zunächst nicht ausreichend erschien; endlich, Anfang 1932, erhebt die Staatsanwaltschaft die Anklage. Die Verhandlung, unter dem überlegen scharfsichtigen Vorsitz des Landgerichtsdirektors Neumann, beginnt am 6. April 1932; am 19. April verkündet der Vorsitzende das Urteil: ein Jahr Gefängnis wegen fortgesetzten Betruges, z. T. in Tateinheit mit Urkundenfälschung (einige der Bilder waren signiert). Die Begründung, soweit sie kriminalistisch, ergibt sich aus der Vorgeschichte, dazu kommen als besonders handgreifliche Beweismomente: W. hat in drei Fällen einen Vorvorbesitz seiner Bilder angegeben, die Sammlungen Osthaus, Ozmella und „Bernhard Wacker, Paris"; alle drei Angaben erweisen sich als unzutreffend, die dritte vollends als groteske Konstruktion. Die Bilder, die aus der Schweiz eingeführt sein sollen, tragen keinen Zollvermerk, es gibt darüber keine Transportbelege; dagegen ist lebhafter Bilderpendelverkehr Berlin-Düsseldorf nachzuweisen, den W. damit erklärt, daß sein Bruder eine Reihe der Bilder restauriert habe. W. hat seine gesamte Korrespondenz, auch den berühmten Russenbrief, verbrannt, damit gleichsam das

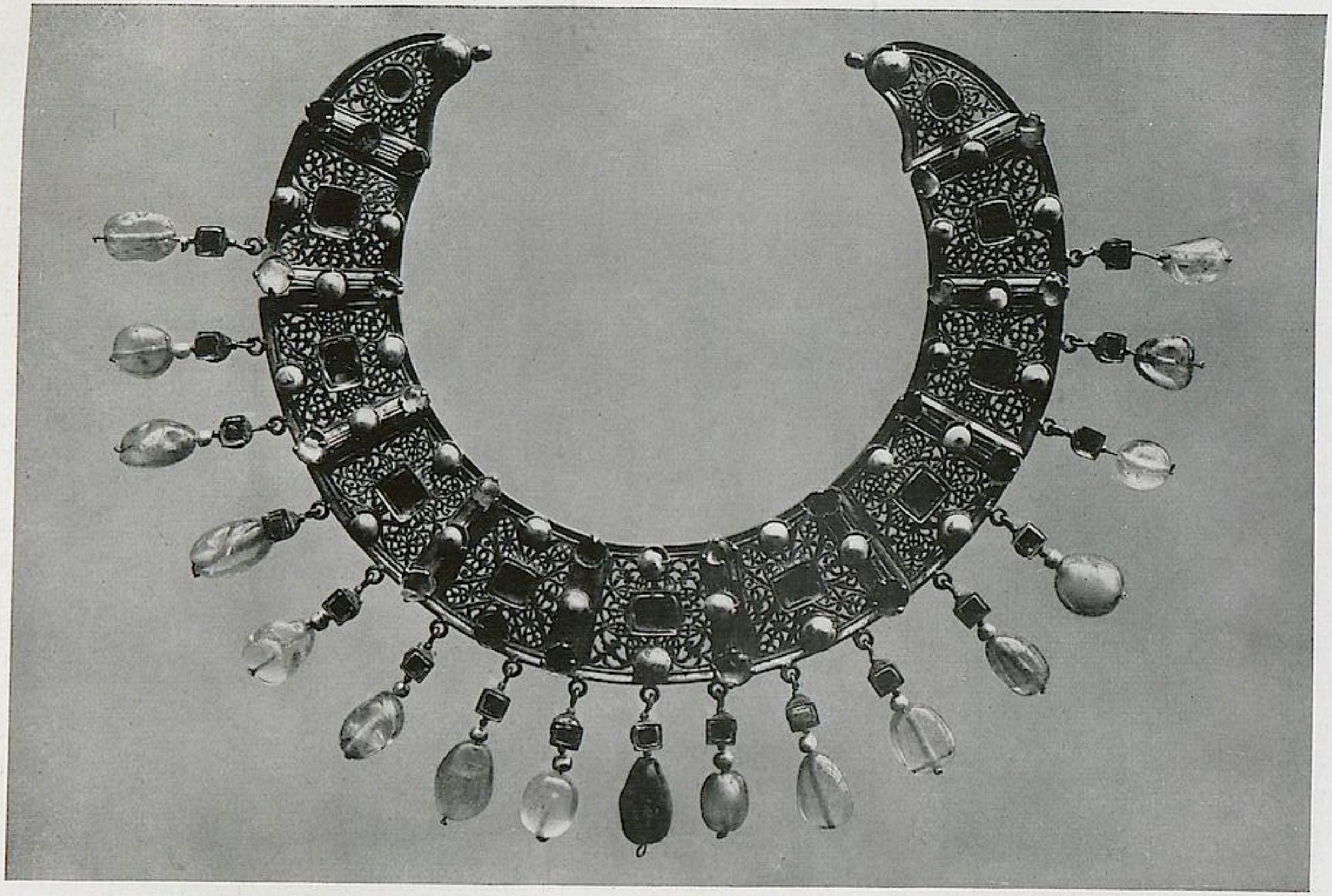
HALSSCHMUCK (DER ANHÄNGER NICHT ZUGEHÖRIG) AUS EINEM ÄGYPTISCHEN SCHATZFUND. ENDE DES 6. ODER ANFANG DES 7. JAHRHUNDERTS N. CHR.

AUSGESTELLT IM ALTEN MUSEUM BERLIN

wichtigste Beweismaterial für seine Unschuld freiwillig vernichtet. Wackers Schweizer Reisen sind nicht durch Paßvisen belegt. Die Schweizer Bundespolizei stellte vergeblich Ermittlungen nach W.s Russen an. Den Sowjetbehörden ist eine früher in Rußland befindliche Sammlung in der Art der geschilderten unbekannt. Es fehlt in W.s Büchern jede Abrechnung mit dem Vorbesitzer. Der junge Tänzer-Händler verfügt plötzlich über erhebliche Geldmittel, deren Herkunft nicht nachweisbar, er erwirbt ein Grundstück in Ferch, er schickt große Beträge an seine Familie nach Düsseldorf. Dies alles nur nebenbei; grundlegend für die Entscheidung des Gerichts ist die Frage, ob es sich um echte oder falsche Bilder handelt: das Gericht votiert für die überwältigende Mehrheit der Bilder — und auch mit dieser Einschränkung nur, weil das Material nicht lückenlos im Original vorlag — mit „falsch".

Echt und falsch

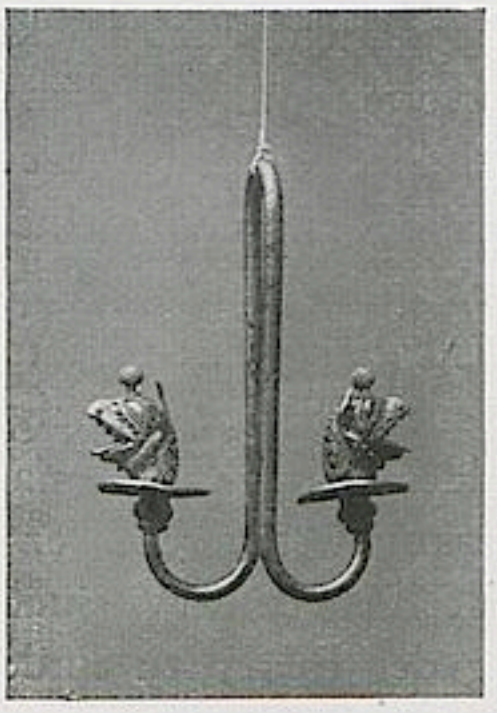
Zwei Grundfragen bleiben, auf die sich die Gesamtheit der Einzelinquisitionen des Wackerprozesses zurückführen läßt: „Weshalb hielt man die Bilder zuerst für echt?" „Wodurch erwiesen sich die Bilder in der Folge als falsch?" Der Versuch einer Beantwortung der ersten Frage führt in eine Zeit, die uns heute bereits seltsam fern und fremd anmutet: den Beginn der „großen Jahre" der wirtschaftlichen Scheinblüte, die dem Kunsthandel eine kurze wirkliche Blüte gebracht hatten. Damals herrschte, gerade in Deutschland, ein ausgesprochenes Bedürfnis nach Bildern van Goghs, das sich aus dem bekannten Material nicht befriedigen ließ: die merkwürdige Verteilung des van Goghschen Bilderbestandes — in großen Mengen in einigen wenigen Händen festgelegt — ließ nur vereinzelt verkäufliche Stücke auftauchen, bei denen es sich vielfach noch um Jugendwerke handelte; die wenigen greifbaren, einwandfreien und zugleich charakteristischen Beispiele befanden sich zumeist im großen internationalen Handel und wurden zu Preisen angeboten, die der deutsche Sammler nicht anzulegen bereit oder imstande war. Es ist leicht, hier dem Sammler pharisäerhaft vorzuhalten, es geschehe ihm schon recht, weshalb habe er durchaus van Goghs gewollt, weshalb nicht gute Bilder minder „prominenter" Künstler, weshalb nicht Werke von Lebenden. Der Amateur, besonders der deutsche, kauft nicht ausschließlich nach optischen Gesichtspunkten: die Neigung zu einem Künstler geht bei ihm öfters über das Gedankliche, das Literarische. In van Gogh sieht er nicht nur den Schöpfer farbenschöner Bilder, er verehrt in ihm die Persönlichkeit mit dem tragisch-genialischen Lebensschicksal, den Verfasser der erschütternden brieflichen Bekenntnisse: van Goghsche Bilder sind ihm — zugespitzt formuliert — gleichzeitig eine Art Dichter-



GROSSER HALBMONDFÖRMIGER HALSSCHMUCK. 6. JAHRHUNDERT N. CHR.
PARALLELE DAZU AUF DEM MOSAIK IN SAN VITALE, RAVENNA

AUSGESTELLT IM ALTEN MUSEUM, BERLIN

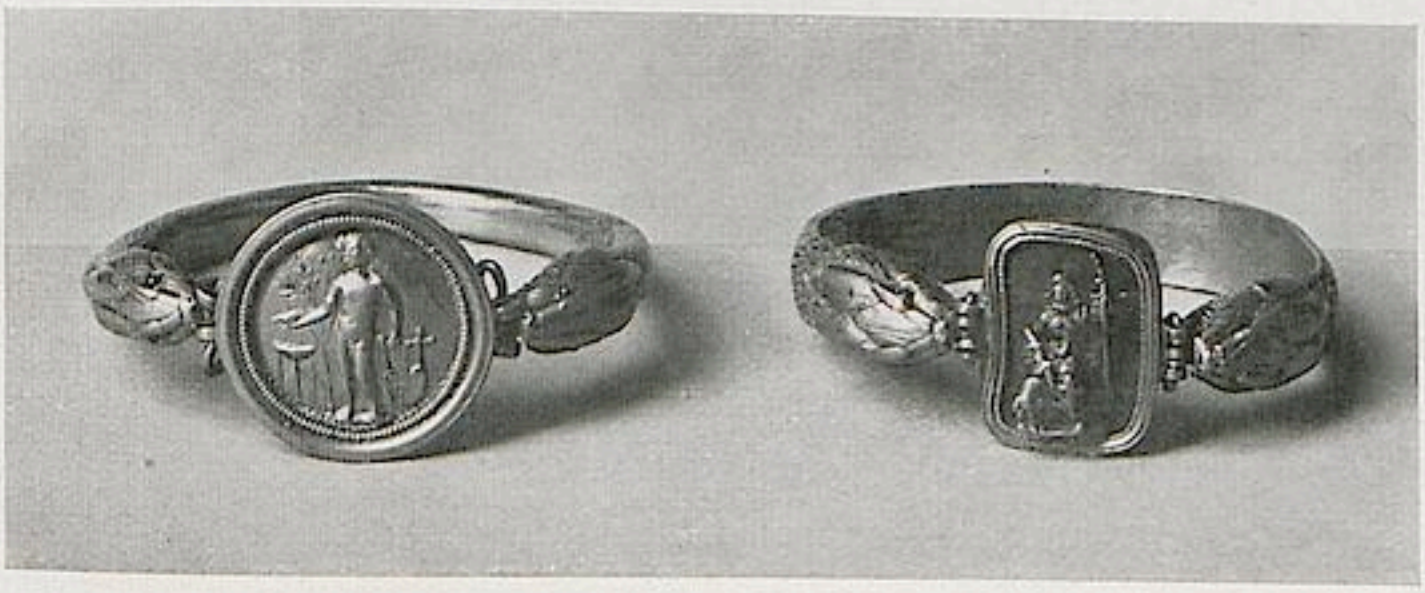
autogramme. Aus diesem Grunde kann dem Sammler der Wunsch nach einem van Gogh nicht durch Lieferung eines anderen Kunstwerks befriedigt werden; aus dem gleichen Grund ist ihm gelegentlich auch das schwächere Bild seines Meisters noch begehrenswert. Es erscheint danach verständlich, wenn die Berliner Händler sich zu der Wackerschen Ware drängten: hier gab es die gesuchten späten van Goghs, die beliebten Sujets darstellend, zu bürgerlichen Preisen, mühelos greifbar, voll bestätigt. Die Bereitwilligkeit zur Aufnahme der Bilder betäubte den kritischen Sinn, den die schützende Expertise vollends ausschaltete. Man muß gerecht sein und gestehen, daß unter bestimmten Verhältnissen das falsche Bild auch den gewissenhaften Händler und Kenner täuschen kann, weil es bei ihm gegebenenfalls Gedanken- und Empfindungsassoziationen auslöst, die er gerade aus seiner nahen Kenntnis des echten Werkes eines Meisters gewonnen haben mag. Trotzdem bleibt die Erwägung, ob der Fall Wacker möglich gewesen wäre, wenn sich die Händler zu der Frage nach der Echtheit bzw. Anerkanntheit der Bilder, von vornherein auch die nach der Qualität gestellt hätten. Der Sammler, als Nichtfachmann, mag sich gelegentlich mit geringerer Qualität zufrieden geben, dem Händler muß die Alternative des „gut oder schlecht“ grundsätzlich vor der des bloßen „echt oder unecht“ stehen, die sich zudem dadurch von selbst erledigt. Damit ist schon ein gut Teil des Rätsels der Anerkennung der Wackerbilder durch die Experten gelöst. Meier-Graefe hat im Prozeß das Wesentliche dazu gesagt: dem Experten — es ist, wohlverstanden, hier nur vom Experten neuerer Kunst die Rede — werden gewohnheitsmäßig nur Grenzfälle vorgelegt; daß er von diesen Grenzfällen die am mindesten unerfreulichen hie und da auch fälschlicherweise anerkennt, ist am Ende verständlich; wirklich gute moderne Bilder bedürfen keiner Expertise und es wird niemandem einfallen, sie eigens bestätigen zu lassen. Man kann hier wiederum fortfahren: der Händler neuerer Kunst sollte sich überhaupt nicht mit Bildern befassen, die den Schutz der Expertise nötig haben. Es kommen für das Verhalten der Gutachter im Wackerfall weitere Imponderabilien hinzu: gerade in dem Enthusiasten, der seinen Helden liebt, ist nicht immer der Kritiker wach; die Freude, neues Material kennen zu lernen, bringt das Mißtrauen zum Schweigen, dazu kommt der Wunsch — der im Falle de la Faille eine Rolle gespielt haben mag, möglichst viel Neues erstmalig zu publizieren. Es sei dabei angemerkt: man hat es de la Faille besonders verübelt, daß er sich bei seinen Begutachtungen dreiunddreißigmal geirrt habe. Dies ist ein Fehlschluß: in Wirklichkeit hat er sich einmal geirrt und dieser eine Irrtum zog die zweiunddreißig folgenden nach sich. In richtiger Erkenntnis dieser Zusammenhänge hat de la Faille denn



OHRGEHÄNGE VON DER INSEL MELOS
ENDE DES 7. JAHRHUNDERTS v. CHR.

OHRGEHÄNGE AUS KALYMNOS
ENDE DES 4. JAHRHUNDERTS v. CHR.

ARMBAND UND GLÖCKCHEN, GEFUNDEN ZU TARTUS IN SYRIEN
ENDE DES 4. JAHRHUNDERTS N. CHR.



ARMREIFEN. AUS EINEM SCHATZFUND DER FRÜHEN RÖMISCHEN KAISERZEIT IM SABINERGEBIRGE. 1. JAHRHUNDERT N. CHR.

AUSGESTELLT IM ALTEN MUSEUM, BERLIN

auch, nachdem er einmal zu zweifeln begonnen, alle Wackerbilder abgelehnt — eine Tat bemerkenswerter Selbstverleugnung, der er leider durch seine Aussage vor Gericht, die fünf der Bilder wieder für echt erklärte, ein gut Teil des Gewichts nahm. Immerhin: es geht meines Erachtens nicht an, die Schuldfrage von dem Angeklagten auf die Experten abzuwälzen, aus dem „Fall Wacker" einen „Fall de la Faille" zu machen. Ein Händler, der sich für dreiunddreißig neuere Bilder sechzig Expertisen beschafft, das Expertisierenlassen seiner Bilder also gewissermaßen berufsmäßig betreibt, dokumentiert damit zum mindesten, daß er selbst nicht an die Güte seiner Ware glaubt. Es ist bei dem Versuch, eine Erklärung der ursprünglichen Anerkennung der Bilder zu finden, der Gesichtspunkt ins Zentrum gesetzt worden, der Fall Wacker sei nur bei einem Meister möglich, der, mehr Genie als Talent, der reinen Malqualitäten seiner großen französischen Zeitgenossen ermangle, daher leicht kopierbar sei. Etwa bei Cézanne oder Renoir sei ein analoges Geschehnis undenkbar. Ohne diese Gedankengänge abzulehnen, möchte ich ihnen nicht die entscheidende Bedeutung beimessen, führen sie doch in bedenkliche Nähe dessen, was den Prozeß gegen Wacker in so schmerzlich beschämender Weise zu einem Prozeß gegen van Gogh gemacht, indem an der Hand der falschen Machwerke nachgewiesen werden sollte, daß van Gogh ein schlechter Maler gewesen sei.

Ich komme zur zweiten Frage: Wodurch erweisen sich die Bilder als falsch? Dabei soll jetzt — unter Ausschaltung der Begleitumstände — die Deduktion rein aus den Objekten gewonnen werden. Ich notiere vor allem die „exakten" Argumente, die der Prozeß erbracht hat, die zumeist den Forschungen der Sachverständigen Dr. Thormaelen, Ruhemann und Wehlte zu danken sind. Es wurde festgestellt: die Wackerbilder, ausnahmslos Reprisen bekannter Sujets, sind in der Mehrzahl nach Zeichnungen und Reproduktionen gefertigt, der Verfasser kann nie an den Orten gewesen sein, die er darstellt, er hat seine Vorlagen gröblich mißverstanden. Das genaue Studium der Briefe ergibt, daß van Goghs Originale, auf die sich die Briefstellen, die man mit Wackerbildern in Verbindung gebracht hat, wirklich beziehen, anders ausgesehen haben müssen. Der Schmutz, der die Bilder alt erscheinen läßt, ist künstlich hereingebracht. Die sogenannten „Prägungen" der Bilder, die bei den echten van Goghs dadurch entstanden sind, daß sie aufeinander gestapelt waren, so daß sich die Leinwand des oberen Bildes auf der Farbmasse des unteren abdrückte, zeigen bei den Wackerbildern Schmutzfarbe an den hohen, statt echten Schmutzes an den tiefliegenden Stellen; bei den Wackerschen Zypressen ist die Prägung vor Fertigstellung des Bildes vorgenommen.

Putzversuche — unter Anwendung des gleichen Mittels — ergaben, daß bei den echten Bildern die Farbe selbst minutenlangem Reiben standhält, während sie bei den Wackerbildern sofort nachgibt. Den Farben ist ein Harzzusatz beigemischt, der schnelles Trocknen herbeiführt und so das Alter der Bilder verschleiert — bei vielfachen Untersuchungen echter van Goghs, besonders auch durch den holländischen Sachverständigen Dr. de Wild, konnte nirgends Verwendung von Harz festgestellt werden. Endlich — und dies erschien vielleicht als das neuartigste Forschungsergebnis des Prozesses: die Röntgenphotos, nach echten Bildern einerseits, nach Wackerbildern andrerseits — zeigten bei nahverwandten Sujets so grundsätzlich voneinander abweichende „Bildskelette", daß sich daraus zum mindesten verschiedene Künstler als Schöpfer der Vorlagen für die beiden Photogruppen ergaben. Obwohl es bedenklich erscheint, Röntgenaufnahmen ästhetisch auszuwerten, wird auch der Laie auf diesem Gebiet den Gegensatz zwischen der zielvoll klaren Zeichnung der einen, der unsicher tastenden der anderen Gruppe empfinden. Die technischen Prüfungsmethoden sind uns willkommen, wenn sie, wie im vorliegenden Falle, als Hilfswissenschaften auftreten; primär bleiben muß — trotz oder gerade wegen der Erfahrungen dieses Prozesses — die intuitive, subjektive menschliche Erkenntnis, die von den Ergebnissen der Technik glücklich gestützt und kontrolliert werden kann. Es ist das letzte und sicherste — wenn auch indirekte — Kriterium einer Fälschung, daß sie, einmal durchschaut, sogleich zum Nichts herabsinkt. Schon aus diesem Grunde blieb der Versuch der mehr eifrigen als geschickten Verteidigung, die Falscherklärung der Wackerbilder als „Konkurrenzmanöver" hinzustellen, dem die Menge in einer Art Massensuggestion nachgefolgt wäre, so ungemein unüberzeugend. Man kann von einem echten Kunstwerk sagen, daß es falsch sei, so oft man will — die Verleumdung verweht sofort, das Kunstwerk triumphiert; nur das wirklich falsche Stück unterliegt schon dem leisesten Hauch des Zweifels.

Zum Beschluß

Der Prozeß ist beendet, Wacker für schuldig erklärt. Seine Verurteilung bedeutet zugleich einen Freispruch van Goghs, der von dem auf ihm lastenden Verdacht der Schöpfung einer Reihe seiner so wenig würdiger Werke befreit ist; es bedeutet einen Freispruch des deutschen Kunsthandels, von dem das Odium genommen ist, daß man in seinen Reihen ungestraft fälschen und täuschen dürfe. Für die Wahrung des internationalen Ansehens seines Standes ist der deutsche Handel Staatsanwalt und Richter des Wackerprozesses zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Bericht über den Prozeß Wacker

von MUSSIA EISENSTADT

„C'était une assemblée où l'on s'est peut-être occupé de fausse monnaie, je ne dis pas non, mais où l'on traitait surtout les questions . . . de littérature . . . Un ami, . . . c'est quelqu'un avec qui on serait heureux de faire un mauvais coup". André Gide, Journal des Faux-Monnayeurs.

In jenen wirren und heillosen Jahren, die zwischen dem Ausbruch des Krieges und dem des Friedens liegen, kommt ein Düsseldorfer Junge, Jahrgang 1898, mit seinen Eltern nach Berlin und sucht ihnen und sich zu helfen. Er ist früh gereift und selbständig wie Kinder, die am Wirtschaftskampf ihrer Eltern teilnehmen; Bilder seines Vaters, der sich als Tagelöhner und Hausdiener durchgeschlagen hat, um dann die karge gebundene Existenz dieser halbproletarischen Berufe mit der Hungerfreiheit eines ungeschulten „Kunstmalers" zu vertauschen, verkauft er dreizehnjährig auf Wanderausstellungen. Im Jahre 1914 kommt er mit seiner Familie, unter sehr wechselnden Vermögensumständen, nach Berlin. Sein Bruder Bernhard (der später etwa sechzehn bis achtzehn der Wackerschen van Goghs restauriert hat) malt gelegentlich auch eine „Paraphrase" nach einem van Gogh-Bild „zur Erinnerung" für Otto Wacker; seine Schwester Lucie ist ebenfalls künstlerisch begabt. Er selbst hat nie, wie er angibt, versucht Bilder zu kopieren, wohl aber hat er sich autodidaktisch im Zeichnen und Entwerfen geübt. Für diesen mit Spürsinn und Formgefühl begabten Menschen scheint der Kunsthandel die vorgezeichnete Möglichkeit, eine gehobene und materiell aussichtsreiche Lebensstellung zu erreichen. Er fängt geschickt und hartnäckig an, verschafft sich kommissionsweise deutsche Impressionisten, verkauft sie an Kunsthandlungen. Einmal, 1917, muß er sich vorwerfen lassen, einen unechten Stuck in den Handel gebracht zu haben, weigert sich aber das „Geschäftsgeheimnis" der Herkunft zu lüften. Aus den ersten Friedensjahren entsinnen sich noch manche Bühnenleute des manierlichen, schmächtigen Jünglings, der in kleidsamer Matrosentracht Bilder seines Vaters zum Verkauf anbot. „Autodidaktisch", wie sein Vater Maler geworden war, wurde er dann Tänzer; er trat auf, zuerst mit seiner Schwester Lucie, zeitweilig mit einer anderen Partnerin, dann meist allein. Dekorationen und Kostüme wurden von ihm entworfen, von der geschickten Schwester angefertigt. Da er sich in „altspanischem" Stil vorführte, gefiel es ihm, sich „Olindo Lowaël" zu taufen. Er ist, wie er in seiner Vernehmung nicht ohne Erbitterung angibt, nie Eintänzer, sondern ausschließlich „Kunsttänzer" gewesen. Unter Wolzogens Direktion machte er den Sprung auf die

GANS IM WIND. CHINES. MALEREI AUF SEIDE. 13. JAHRHUNDERT (?)

NEUERWERBUNG DES DETROIT INSTITUTE OF ARTS. U. S. A.

„Schall und Rauch"-Bühne des Großen Schauspielhauses. Sein Tanz war, nach den Erinnerungen wohlwollender Augenzeugen zu urteilen, auf plastischen Attitüden aufgebaut.
„Mein Umgang", sagt er bei seiner Vernehmung, als ihn der kluge Vorsitzende auffordert, zusammenhängend von seinem Leben zu berichten, „war nur mit Künstlern und mit künstlerischen Menschen. Ich kenne fast alle namhaften Künstler". Dr. Neumann hakt rasch ein: mit welchen Künstlern, vor allem Malern, er sonderlich befreundet gewesen sei? Wacker stockt: befreundet sei er wohl mit keinem gewesen. Er murmelt dann etwas von der Tänzerin Valeska Gert, die sich wohl seiner erinnere, nennt Kunsthändler und Schriftsteller, aber keinen einzigen Maler.
Olindo Lowaël absolviert ein Tanzengagement in Düsseldorf. Im Winter 1923/24 führt ihn ein hinterhältiges Fatum oder wahrscheinlicher ein Wunschtraum (wie es der Staatsanwalt bezeichnet hat) mit dem „Vorbesitzer" zusammen. Dieser Russe könnte in einem, für Jugendliche nicht zugelassenem Ufafilm vorkommen: ein Kitschphänomen mit reizenden Eigenschaften, denen die Wirklichkeit nichts Gleichwertiges zu bieten hat. Er schwärmt für alles Schöne und daher auch für Olindo. Mit genauen Fragen bedrängt, erzählt Wacker: von Malerei verstand der Russe nicht viel. Sein Interesse für van Gogh war vergleichsweise gering, obgleich er, wie sich zufällig ergab, in Rußland einen stupenden Kunstbesitz geerbt hatte. Etwa fünfunddreißig Gemälde und Zeichnungen von van Gogh, auch alte Kunst, großartige Bilder, die nur zu bezeichnen einer Enthüllung gleichkäme. „Sie können doch einen alten Meister nennen!" Wacker lehnt höflich ab.
Zur Zeit dieser luxuriösen Begegnung war gerade des Tänzers Neigung für van Gogh erwacht. Er verschafft sich 1925/26, „ohne nach dem Preis zu fragen" (eine Seigneurgeste, die dem Buchhandlungsleiter noch nach Jahren in Erinnerung geblieben ist), die gesamte Literatur, „nur Bücher, nicht Photos". Da es ein „ideelles Interesse" ist, bestellt er unter seinem „altspanischen" Namen Olindo Lowaël, den er gleichfalls in seiner Korrespondenz mit dem Russen führt. Dieser schreibt seinerseits unter einer Deckadresse. Solche Verschleierungen gehören zu dem Komment der Faux-Monnayeurs und beweisen noch nichts als die Lust daran.
W. folgt sodann einer dringenden Aufforderung des Russen, ihn in die Südschweiz zu begleiten. Da W. keine Zeit gehabt hatte, sich ein Visum zu verschaffen, wurden sie in Lörrach von dem russischen Chauffeur erwartet, der sie mühelos über die Grenze brachte. Das gastliche Haus erwies sich als mittelgroß, die männliche Bedienung war russisch. Drei oder vier Gemälde von van G. befanden sich in dem Arbeitszimmer des Russen, die übrigen waren großenteils magaziniert und gar nicht oder schlecht ge-

rahmt. Ein Familienjournal wies aus, daß die Ankaufspreise vor zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren sehr niedrig gewesen waren, das teuerste (Selbstbildnis Chester Dale, für 65000 verkauft) hatte den ersten Erwerber 800 gekostet. Der Russe dachte nicht daran zu verkaufen und ließ sich erst allmählich von Olindo dazu überreden. Die Bilder brachte der Mäzen in Abständen nach Berlin, einmal hat W. selbst zwei oder drei im Auto über die Grenze geschafft.

Da nun das Füllhorn der Fortuna zwei bis drei Dutzend marktfremde, verkäufliche van G. in den Schoß des Amateurhändlers wirft, bezieht er schöne Räume in der Viktoriastraße. Er läßt sie nach seinen Angaben ausstatten und einrichten, und eröffnet eine Ausstellung.

Diese Ausstellung wird von der Kunsthandlung P. Cassirer „sabotiert". Verdächtigungen beginnen. Den Russen trifft er in der südschweizer Villa nicht mehr an, er mußte zufällig nach Agypten. Um diese Zeit ereilte W. in Amsterdam ein mysteriöser Unfall: er wohnte in einem kleinen Hotel, das der Schwester des ihm wohlwollenden, d. h. von der Echtheit der nach Holland und Amerika verkauften Bilder überzeugten Dr. Bremmer gehörte. Auf der Hoteltreppe verlor Olindo das Bewußtsein. Er glaubt, es sei ein Attentat auf ihn ausgeübt worden. Der Arzt fragte ihn nachher, ob er annehme, vergiftet worden zu sein. Welche Diagnose, fragt der Vorsitzende, stellte der Arzt. Olindo wehrt müde ab: auch der Arzt war anscheinend im Komplott gegen ihn. „Weshalb, kann ich nicht mehr sagen." Er leide nicht an derartigen Schwächezuständen. Überhaupt sei er geistig und auch sonst gesund. Er weise den Schutz des § 51 zurück. Seine Eltern seien wohl an dem Gerede über sein Irresein mitschuldig. (In welcher Absicht?) Er habe den Experten von Anfang an die Wahrheit gesagt und sei bereit alles zu verantworten. Sonderbarerweise gibt W., der seine Bilder- und Literaturkenntnis sonst hervorhebt, an, er habe geglaubt in der „collection privée suisse" die ursprünglichen Fassungen zu sehen, da er nicht gewußt habe, daß Vincent das gleiche Thema so oft wiederholt habe. Nur bei wenigen schwachen Bildern seien ihm Bedenken gekommen, aber durch Expertengutachten zerstreut worden. Damit ist W.s Vernehmung abgeschlossen.

Das Gutachten des Leiters der psychiatrischen Abteilung der Charité bestätigte, was W. und sein Verteidiger ständig betont haben, nämlich, daß sich keine Symptome einer Geisteskrankheit ergeben hätten. Im Zusammenhang mit einem Nervenschock, den W. zehn Tage nach seiner Militäreinziehung erlitt, mit seiner stockenden matten Sprechweise und Auffassung vor Gericht konstatiert der gelehrte Gutachter eine retardierende Tendenz und Abwehr-Einstellung gegenüber forensischen Vorgängen und

schwierigen Lebenslagen überhaupt, „einfachste Sicherungsmaßnahmen“ — eine Haltung, die (wie der naive Laie annehmen möchte) ziemlich allgemeinmenschlich ist. Aber bei der Strafzumessung, die für diese Betrugsdelikte Zuchthaus vorsieht, wurde neben der Unbescholtenheit des Angeklagten und der kritiklosen Expertengläubigkeit des Publikums auch auf dieses, vom Staatsanwalt herangezogene Gutachten im Sinne einer Strafmilderung Bezug genommen: es handele sich um einen labilen degenerativen Psychopathen, weniger gefestigt als der Normale.

Nachdem sich W. standhaft weigert, die „mala fides“ des Vorbesitzers und damit sein Aussagerecht anzuerkennen, tritt als Zeuge der Ingenieur Vinzent Willem van Gogh auf, der Sohn des Samariterbruders Theo, im Todesjahr des Malers geboren. Seine Auskünfte sind dem Angeklagten nicht günstig.

Der Leiter der Galerie Thannhauser macht wichtige Bekundungen über einzelne Gemälde, auch über das nach Amerika verkaufte Selbstporträt, das, wie W. entgegen der Aussage des Ingenieurs behauptet hatte, aus Theo van Goghs Besitz stammen sollte.

Der Schofför, der W. zu dem Vorbesitzer in die Schweiz bringen sollte, bestätigt die Darlegungen des ihm anscheinend nahestehenden Duzfreundes. Uber Bildertransporte aus der Schweiz weiß er nichts zu sagen. Er bleibt unvereidigt, ebenso wie der mit W.s Schwester verlobte Geschäftsfreund und wie der Bücherrevisor, der 1927 die Eröffnungsbilanz aufstellte. Dieser sagt aus, W. habe eine genaue Buchführung verlangt, da aber der Zeuge nur kam, wenn er Zeit hatte und W. oft abwesend war, konnte der Buchhalter wichtige Eintragungen nicht vollziehen. Verschleierungsabsichten von seiten W.s, die der Zeuge leugnet und der vereidigte gerichtliche Sachverständige Donath wahrzunehmen glaubt, werden in der Urteilsbegründung als deutlich erkennbar unterstellt.

Die beiden Inhaber der Firma P. Cassirer, die eigentlichen Entdecker der Fälschungen, machen wichtige Bekundungen zu der Vorgeschichte des Falles. Ihre Aussagen und die der Kriminalbeamten durchkreuzt der Verteidiger mit scharfen Gegenfragen. Seine Lage ist schwierig, er sucht seinem Mandanten durch massive Attacken gegen die Belastungszeugen beizustehen, ohne jedoch eine dem Angeklagten günstige Strömung hervorrufen zu können.

Dagegen erlebt die Verteidigung und mit ihr das Auditorium die Überraschung, daß de la Faille, gegen dessen Zulassung als Sachverständiger der Rechtsanwalt protestiert hatte, seine Falschheitserklärung für fünf Gemälde zurücknimmt und sich damit der von Bremmer, Sheryon, de Wildt (übrigens auch von Rosenhagen, über dessen 14 Expertisen das Gericht hinweg-

BILDNIS EINER JUNGEN FRAU. CHINESISCHE MALEREI AUF SEIDE.
15. JAHRHUNDERT (?)

NEUERWERBUNG DES DETROIT INSTITUTE OF ARTS. U. S. A.

geht) vertretenen „holländischen“ Auffassung nähert. Diese mangelnde Instinktsicherheit im Urteil und der, dem Ruf des Sachkenners sehr unförderliche Mut, Zweifel aufrichtig einzugestehen, trägt ihm später in Goldschmidts Plädoyer eine gute Charakterzensur ein, in der Urteilsbegründung, bei der Wertung der einzelnen Gutachten ein „Nicht genügend“.

Aus Meier-Graefes spontan wirkender Aussage spricht ein menschliches Mitgefühl für den begabten, persönlich korrekten Emporstrebenden und keine Spur eines Ressentiments gegen den gescheiten Faux-Monnayeur, dem es offenbar mit Sinn für pantomimische Effekte gelang, die Sensibilität des Schriftstellers zu nutzen, während er diesem einen beträchtlichen ideellen Schaden zufügte. Daß Meier-Graefe, nach einer letzten Forderung an W., die Herkunft der Bilder aufzuklären, ihn allein ließ und dann, das Zimmer wieder betretend, den schwer verdächtigten Besucher mit seiner Katze spielen sah, überzeugte ihn merkwürdigerweise von der Arglosigkeit des Beschuldigten. Unter Tränen gestand ihm W., daß der Russe zum Verkauf der Bilder nicht berechtigt gewesen sei und daher auch aus egoistischen, nicht nur familiären Gründen nicht hervortreten könne. Meier-Graefe hält alle von ihm gesehenen Bilder W.scher Provenienz für sehr zweifelhaft, obgleich ihm einige, darunter ein Selbstbildnis, durchaus gefielen. Er behauptet, vorzügliche Werke bedürften keiner Expertise und bei zweifelhaften sei die Herkunft entscheidend. Auf den logischen Einwand des Verteidigers, daß für diese, dem Kunstexperten allein verbleibende Herkunftsbescheinigung, ein Notar berufener scheine, erwidert der Zeuge zustimmend, es gebe immer noch dümmere Leute als die Sachverständigen für Kunst.

In manchen Punkten berührten sich Meier-Graefes Anschauungen, wie er selbst bemerkte, mit denen seines klassischen Widersachers Justi, der mit großer Sicherheit sämtliche Wacker-van-Goghs für „totsicher falsch“ erklärte. Seine ausführlichen Darlegungen über die im Saal ausgestellten Originale und die davon herzuleitenden Fälschungen — deren Nachweis von der unterschiedlichen Stellung zur Wirklichkeit auszugehen habe, von der „kristallklaren Malerei“ eines echten van Gogh, von dem Persönlichen der künstlerischen Sprache —, über die feststellbaren Fortschritte des Fälschers machten durch ihre zugleich apodiktische und schöngeistige Haltung auf das Gericht ersichtlich, und in der Begründung des Urteils niedergelegt, einen starken Eindruck. Auch seine Erklärung, die „holländische“, für mehrere Bilder günstige Auffassung sei aus einem subjektiven Erlebnis des „bewundernswerten Menschen“, aus einer für die rein malerischen Werte nicht genügend aufmerksamen Verehrung zu erklären, machte sich das Gericht — unter fernerer Berücksichtigung, daß das materielle Interesse am Besitz eines Bildes eine unbewußt suggestive Rolle spiele — zu eigen.

Wichtige Gesichtspunkte formalanalytischer, technischer und philologischer Art für den Nachweis der Fälschungen brachte Thormaelens Gutachten. Er versuchte eine Chronologie der Fälschungen aufzustellen, glaubt, daß der Fälscher in Südfrankreich nie gewesen sei, erklärt den von van Gogh selbst dargelegten Unterschied zwischen „Andern und Verbessern". Sollte der Fälscher etwa der Verhandlung beigewohnt haben, so wird er aus diesen Hinweisen viel gelernt haben.

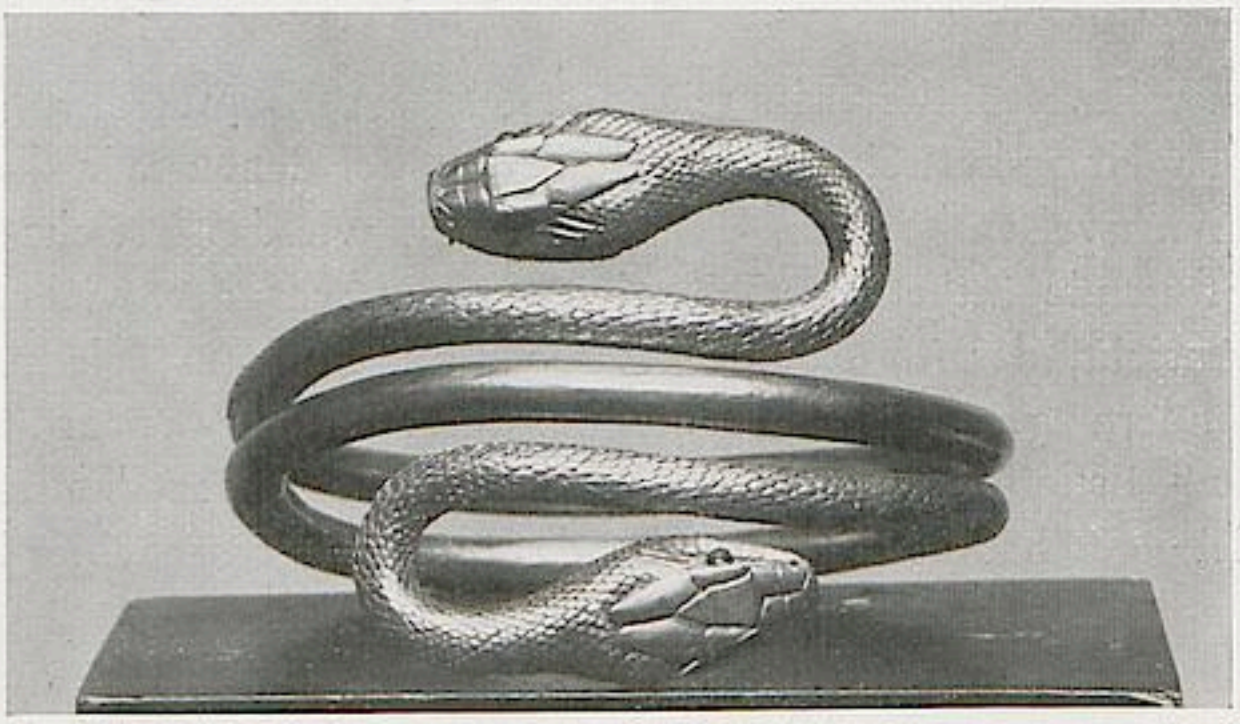
Da die Vielzahl von Experten die Verwirrung — und damit W.s „guten Glauben" — nur steigern konnte, beantragte der Verteidiger die Ladung des Malers Spiro, worauf der Vertreter der Anklage, Kanthak, um die Ladung des Malers von Koenig und des röntgenologisch geschulten Malers Wehlte bat. Ohne Übertreibung ist hier festzustellen, daß jede Expertenbehauptung, sei sie formalanalytischer, technischer oder philologischer Art, auf die konträr entgegengesetzte stieß und daß die dialektische Umwandlung aller Auskünfte erst in der Urteilsbegründung ihren Halt fand.

Aus der Fülle kontradiktorischer Bekundungen mögen einige erwähnt werden: bei den Bildbezeichnungen hat man Mondaufgang und Sonnenuntergang verwechselt. Der Fälscher hat keinen Sinn für das Räumlich-Plastische, sondern musikalischen Farbgeschmack. Der Fälscher hat nie Zypressen gesehen (Thormaelen). — Van G. gibt Schlagschatten, wo sie in der Natur vorkommen . . . Er gibt durch Tonabstufung Tiefenwirkung. Die Farben des Fälschers sind stumpf und bunt. Van G. ist in Stimmungen nicht wesentlich abgewichen von der Natur (Ruhemann). — Van G. hat viele Landschaften rein ornamental gemalt (Meier-Graefe). — Ich kenne keine Schlagschatten bei van G. (Spiro). — Es gibt keine guten Kopien von van G. Ich würde einen Druck vorziehen (Bremmer). — Der Piperdruck des Irrenhausgartens ist nach meiner Kopie des Originals angefertigt (Spiro).

Der Staatsanwalt resümierte in seinem Plädoyer: Es gibt allenfalls einige Bilder, gegen elf unbestreitbare Fälschungen, bei denen wir die Unechtheit nicht nachweisen können, und berief sich, wie das Gerichtsurteil, auf Justis „umfassende ästhetische Würdigung". Er war der, vielleicht übertriebenen Ansicht, der Angeklagte sei nicht nur klug und planmäßig vorgehend, sondern geradezu „bedeutend", unbeschadet der „romanhaften, lebensfernen" Erfindung seines „Wunschtraums". Da er den „blühenden Kunsthandel" geschädigt habe, könne das Strafmaß trotz seiner bisherigen Unbescholtenheit nicht allzu niedrig bemessen werden.

Dagegen plädierte Goldschmidt auf Freisprechung, berief sich auf die günstigen Gutachten, erklärte sich „erschüttert von der Dürftigkeit" des belastenden Materials, von dem Mut, „auf so schwankendem Boden eine An-

klage aufzubauen", fand, er habe sich mit der Ablehnung einiger nichtssagenden Experten „eine unnötige Mühe" gemacht. Die daktyloskopischen, „einzigen exakt wissenschaftlichen" Versuche hätten nach alten Rechtsgrundsätzen nicht genügend Punkte ergeben, um einen Angeklagten zu überführen. Gegen Justis Autorität und seinen „preußisch amtlichen Machtbereich" führte er durch Vorlesung einiger Stellen aus dem Märzheft von „Kunst und Künstler" die Meinung „eines ebenso hohen Beamten"(!), nämlich Max Liebermanns an. Justis guter Glaube sei gegeben, aber er sei dadurch beeinflußt, daß „sein alter und intimster Widersacher mithängt".
W. erklärte sich überzeugt, daß der Vorbesitzer guten Glaubens sei. Er sei erschüttert „von der fast verbrecherischen Doppelzüngigkeit der Sachverständigen", stolz darauf, wertvolle Arbeiten des Meisters aus dem Dunkel geholt zu haben, fest entschlossen, den Kunsthandel zu reformieren.
Gegen das Urteil, das sich nachdrücklich für Justi einsetzte, im übrigen die richterliche Überzeugung von der Gesamtlage nicht von dem Echtheitsnachweis irgend eines der zweifelhaften Bilder abhängig sein ließ, hat W., ebenso wie die Anklage, Berufung eingelegt.
Wird ein erneuter Aufmarsch mehr oder weniger Sachverständiger beginnen? Der sparsame Staat hat es sich etwas kosten lassen — Reisespesen aus Holland und Südfrankreich, Tagesgelder, umfangreiche technische Untersuchungen —, um die Ehre des Kunsthandels zu schützen und die Sammler aufzuklären. Quod felix faustumque sit. Die Einigkeit des Kunsthandels war nicht immer so vollkommen, die Solidarität nicht so unbedingt schwierigen Anforderungen gewachsen, wie man wünschen würde. Immerhin: auf Olindo Lowaëls Herkulestaten wird der Kunsthandel verzichten können.



OBERARMREIFEN. RÖMISCH. 1. JAHRHUNDERT N. CHR.
AUSGESTELLT IM ALTEN MUSEUM, BERLIN

Röntgenuntersuchungen im Wacker-Prozeß

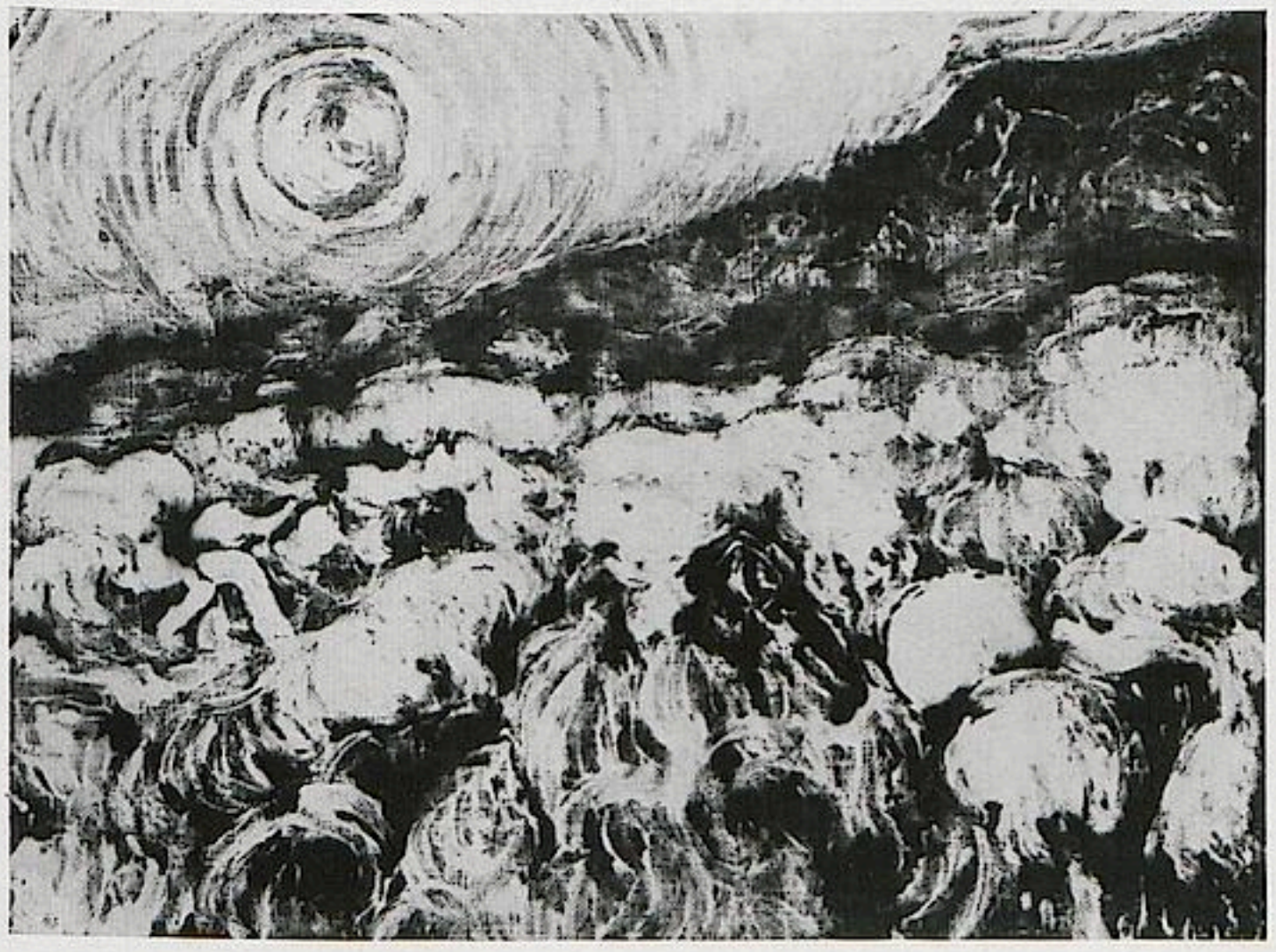
von KURT WEHLTE

Der ungewöhnliche Prozeß gegen Otto Wacker war ein Prüfstein für die Sachverständigen und zeigte die Zuverlässigkeitsgrenzen der verschiedenartigen Gutachten in problematischer Weise. In vereinzelten Fällen, wo Meinungsverschiedenheiten bestanden, erhoffte der richterliche Beurteiler objektive Ergebnisse von den technischen Bilduntersuchungen. Nach einer maltechnischen Beurteilung — denn diese ist in jedem Falle Voraussetzung für das Folgende — nahm ich an zehn Objekten röntgenographische Untersuchungen vor. Bei richtig gewählter Strahlenqualität und Dosierung zeigt der Röntgenfilm alle schwer durchdringbaren Materialien als weiße Strahlenschatten. Die weniger absorbierenden Stoffe lassen entsprechende Grauwerte in feinsten Abstufungen entstehen. Dabei tritt die Pinselhandschrift des Malers in verstärktem Maße hervor. Überlagerungen verschiedener Farbschichten werden deutlicher erkennbar und erlauben dem Erfahrenen weitgehende Einblicke in die Arbeitsweise des Künstlers und in die von ihm verwendeten Werkstoffe vom Malgrund bis zur obersten Bildschicht. Firnisüberzüge und Schmutzschichten, die den optischen Eindruck beim Betrachten eines Gemäldes bisweilen stark beeinträchtigen, werden röntgenographisch nicht erfaßt und bleiben daher ohne störenden Einfluß. Die Rentoilierungsleinwand erscheint im Röntgenbild ebenfalls nicht und läßt den Weg zur Beurteilung von Gewebe und Malgrund des Originals ungehindert offen. Die naheliegende Möglichkeit, Fälschungen auch auf französischen und belgischen Malleinen auszuführen, erlaubte in der kurzen Zeit, die mir für die Untersuchungen zur Verfügung stand, noch keine klaren Schlüsse. Materialaufnahmen von Geweben mit Messungen sollen noch nachgeholt werden. Bei den hier abgebildeten Beispielen handelt es sich um je zwei Gegenüberstellungen von zweifelsfrei echten Gemälden und von entsprechenden Reprisen der Kunsthandlung Wacker.

Der Mäher im Kornfeld der Nationalgalerie Berlin zeigt eine folgerichtige Steigerung der Farbschichtstärke in ähnlicher Weise, wie ich sie bei zahlreichen Untersuchungen an Rembrandt-Gemälden gefunden habe. Die Sonne ist in flüssiger sicherer Malweise in den Himmel geschrieben. Ein anderes Bild bietet die durch Wacker in den Handel gebrachte Fassung des gleichen Motivs. Statt der großen Wellenbewegung in Steigerung und Abklingen der Farbsubstanz im Original zeigt sich hier ein schwächliches Gekräusel. Van Goghs markante Pinselstriche der obersten Malschicht wurden bei der Wackerschen Reprise Selbstzweck und blieben leere Manier schon von Grund auf. Zufallsstriche im Himmel rechts über den Bergkonturen, im

Röntgenbild des Originals kaum sichtbar, treten bei dem Wacker-Bild in seltsam identischer Abmessung auf und erhalten eine unverständlich hervorgehobene Bedeutung. Dabei ist der gesamte Duktus im Himmel stotternd und ängstlich. Jeder Pinselstrich geht in seiner schwächlichen Struktur fast bis auf den Grund.

Ein zweites Beispiel zeigt den Sämann aus Berliner Privatbesitz und das im Prinzip gleiche Motiv, welches durch Wacker auftauchte. Ein Chaos von überlagerten Pinselstrichen mit starken Randerhebungen, welche ausnahmslos die gleiche Krakelur aufweisen wie der Himmel des angezweifelten Mähers im Kornfeld und andere Bildstellen in notorischen Fälschungen, das ist der Befund der Wackerschen Fassung. Trotz der Überlagerungen sind die einzelnen Striche dünn und unsicher gegeben. Die Gesichtszüge sind zusammengequält und allmählich herausgearbeitet. Dagegen ist das als echt anerkannte Werk aus Berliner Privatbesitz selbst im Röntgenbild von auffälliger Klarheit. Über einer Aufzeichnung mit verdünnter Ölfarbe (im Röntgenbild dunkel) ist die Modellierung der Formen zielsicher gestaltet und zeigt damit wieder in der Verfolgung des lichthöhenden Prinzips eine markante Parallele zu Röntgenaufnahmen von Rembrandt-Bildern. Der Himmel ist von van Gogh unter vorsichtigem Aussparen der Gestalt überarbeitet, aber diese Art der Überlagerungen zeigt einen durchaus anderen Charakter als in der Wackerschen Reprise, die übrigens hierin auch mit Röntgenaufnahmen offenkundiger Fälschungen übereinstimmt. Es wurde von der Verteidigung und von Gegensachverständigen die Frage aufgeworfen, ob nicht gerade die angezweifelte Fassung den Umweg des mit Problemen ringenden Meisters dokumentiere und ob nicht gerade die auffällig klare Form des gegenübergestellten Röntgenbildes auf eine Fälschung oder Kopie schließen ließe? Die letztere Folgerung darf als beachtenswert gelten, da diese Arbeit nach Millet entstanden ist. Im übrigen aber möchte ich diese Deutung ablehnen. Bei Röntgenuntersuchungen in Kassel fand ich auch bei Rembrandt zahlreiche Pentimenti, die aber stets Übereinstimmung der Handschrift des Meisters selbst dort zeigten, wo es sich bei Werken verschiedener Entstehungszeiten um Zwischenräume von 1633 bis 1654 handelte. Im vorliegenden Falle des Sämanns aus Berliner Privatbesitz schwinden alle Zweifel wegen der sicheren Provenienz, und damit wird ein wichtiger Gesichtspunkt berührt. Ich stelle mich stets übertreibenden Pressenachrichten entgegen, wonach mittels Röntgenstrahlen Bilderfälschungen generell zu erkennen seien. Man muß für eine sichere Deutung von Röntgenbildern Fixpunkte haben, von denen man ausgeht. Neben vergleichenden Materialuntersuchungen sind solche fundamentalen Ausgangspunkte z. B. zweifelsfrei echte Werke, deren Röntgenaufnahmen



VINCENT VAN GOGH, MÄHER IM KORNFELD. NATIONALGALERIE, BERLIN

RÖNTGENAUFNAHME VON K. WEHLTE MIT SIEMENS-SPEZIALGERÄT

MÄHER IM KORNFELD, REPRISE DER KUNSTHANDLUNG WACKER

RÖNTGENAUFNAHME VON K. WEHLTE MIT SIEMENS-SPEZIALGERÄT

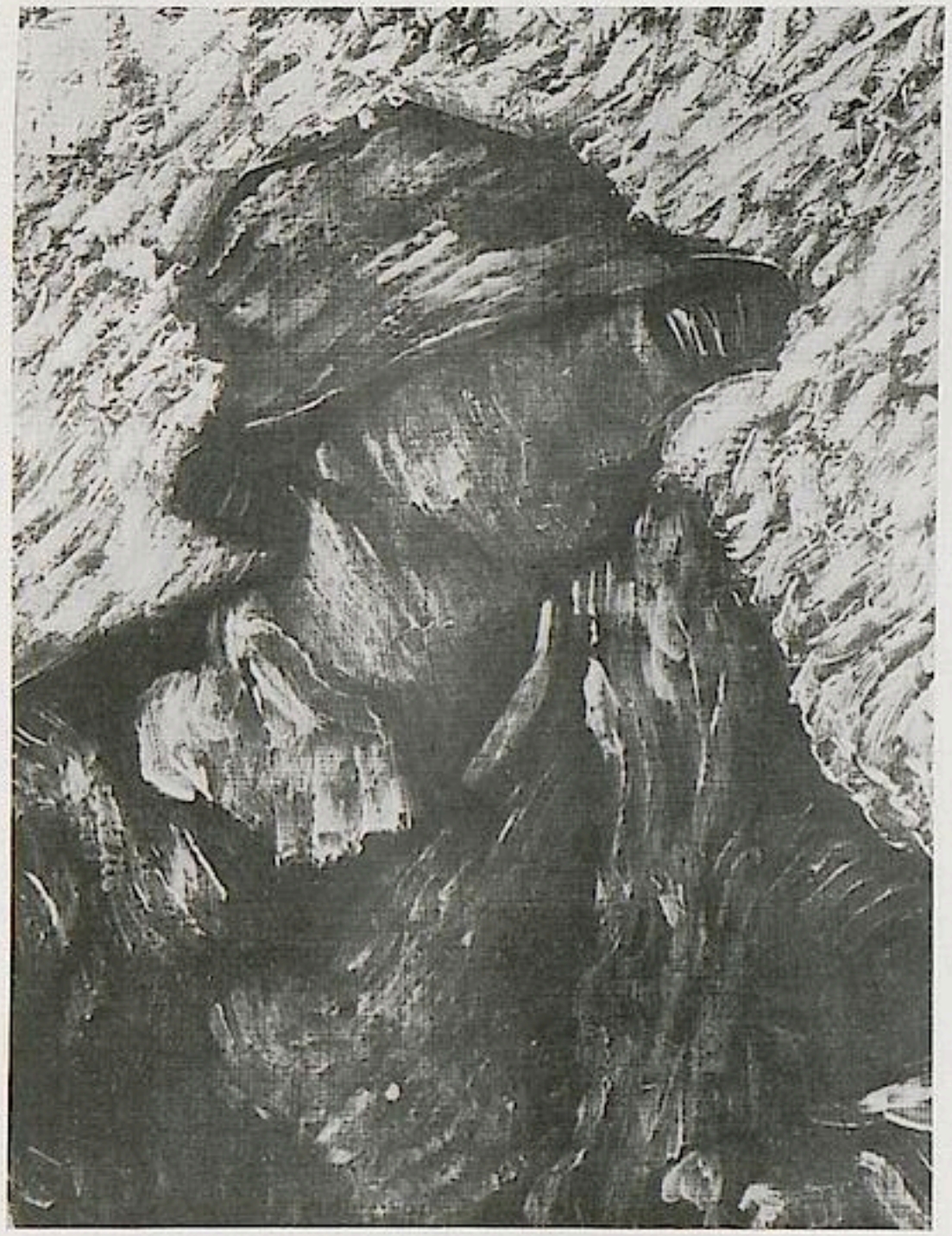
unter konstanten röntgentechnischen Verhältnissen sichere Dokumente bedeuten. Um Fehldiagnosen zu vermeiden, muß der Betrachter über entsprechende Erfahrungen in der maltechnischen Röntgenographie verfügen. Man hüte sich vor Oberflächlichkeit und Übereile, was um so näher liegt, als viele Röntgenaufnahmen selbst auf den Laien bisweilen den Eindruck leichter Deutbarkeit machen. Für die vorsichtig urteilende Wissenschaft wäre es zu begrüßen, wenn weitere Untersuchungen an geeigneten Vergleichsobjekten angestellt werden könnten, obgleich nicht anzunehmen ist, daß durch Verbreiterung der Untersuchungsbasis das jetzige Resultat geändert werden kann. Die röntgenographischen Aufnahmen halfen einen Kreis von Indizien schließen, und das war auch im Wacker-Prozeß die ihnen zugewiesene Aufgabe. Die Technik will nicht contra Kunstwissenschaft stehen, sie soll nur den Blick schärfen, Zweifel zerstreuen, Vermutungen verdichten, kritisch nachprüfen und Ergebnisse befestigen.

Epilog zum Prozeß Wacker

von KARL SCHEFFLER

Hier ist reichlich Stoff für eine Zeitkomödie. Im Vordergrund die Bank der Sachverständigen, als Hintergrund das sogenannte Kunstleben der Zeit. Selbst van Gogh, der ein tragischer Mensch gewesen ist, wurde in das Satyrspiel hineingezogen. Fehlt nur ein Aristophanes, um das Gekicher, das die Verhandlungen begleitete, in ein vernichtendes und befreiendes Gelächter zu verwandeln.

Zwei Wochen dauerte der Prozeß. Dem Laienverstand will es scheinen, als wären nur zwei Tage nötig gewesen. Denn juristisch zu entscheiden war allein die Frage, ob Wacker die Bilder hat fälschen lassen, oder ob er Bilder, die er als Fälschungen erkannt hatte, trotzdem in den Handel gebracht hat. Da es nicht zu beweisen war, da nur ein schwerer Verdacht besteht, hätte Wacker da — nicht moralisch, wohl aber formal-juristisch — freigesprochen werden müssen? Trotz vieler Verhandlungstage ist es ja nur wahrscheinlich gemacht, keineswegs aber strikt nachgewiesen, daß es sich überhaupt um Fälschungen handelt. Das Gericht hat sich verführen lassen, sich mit Dingen einzulassen, die ein Gericht unmöglich entscheiden kann. Darum brauchte es Sachverständige: ein Dutzend „Kenner" bildeten einen Kunst-Areopag. Sie alle kannten, so sprachen ihre Gesten, van Gogh von Grund auf; dennoch waren fast so viele Meinungen wie Köpfe da. Als Sachverständige durften sogar einige figurieren, die sich durch irrige Expertisen zugunsten der inkriminierten Bilder bereits peinlich blamiert hatten,



VINCENT VAN GOGH, SÄMANN. BERLINER PRIVATBESITZ

SÄMANN, REPRISE DER KUNSTHANDLUNG WACKER

RÖNTGENAUFNAHME VON K. WEHLTE MIT SIEMENS-SPEZIALGERÄT

die einst für goldecht erklärt haben, was sie jetzt Fälschung nennen. Von ihnen wurde also angenommen, daß sie heute klüger seien als vor drei oder vier Jahren. Zum Grotesken entwickelte sich dieses Hin und Her beim Verfasser des Oeuvre-Katalogs. Dennoch: sachverständig! Unter Eid stehend wurden alte Urteile ängstlich korrigiert; woraus sich schließen läßt, daß die Schreiber von Expertisenzetteln vor sich selber oft nicht unter Eid stehen. Vom Gericht gehörte Mut dazu, auf Grund solcher Gutachten zu verurteilen.

Alle für Kunstwerte Empfindlichen, die die angeklagten Bilder (so darf man wohl sagen) kennen, haben sich wahrscheinlich ein festes (ablehnendes) Urteil gebildet. Verbindlich ist diese Überzeugung jedoch nur für sie selbst. Es gibt schlechterdings keinen, der stilkritisch zwischen einem schlechten und einem guten van Gogh unzweideutig unterscheiden könnte. Was, nebenbei gesagt, auch sehr uninteressant ist. Denn nicht zufällig — es ist nicht Sakrileg, das auszusprechen — stand im Mittelpunkt dieses Prozesses ein Künstler, der problematisch ist, der neben Meisterwerken manches schwache Bild gemalt hat, dessen Name aber zu einer Weltsuggestion geworden ist, und dessen manieristisch übersteigerte Handschrift darum zur Fälschung verführt. Paradox ließe sich sagen: van Gogh hat sich zuweilen selbst gefälscht. Das heißt: er hat, wenn die spontane Erregung beim Malen ausblieb, die ihm Ungewöhnliches gelingen ließ, gewohnheitsmäßig gemalt und dann nur äußere Zeichen seines Stils gegeben. Und das eben tun auch die Fälscher.

Im Verlauf des Prozesses fragte der Richter, auf eines der Bilder weisend, wie es nur möglich gewesen sei, daß solch ein Machwerk als hervorragendes Kunstwerk hätte verkauft werden können. Die Frage war ein Treffer, wenn auch wahrscheinlich ein Zufallstreffer. Der gewandteste Schönredner unter den Sachverständigen hat darauf mit einem Feuilleton geantwortet, in dem von der Suggestion einer Klassisches dudelnden Leierkastenmusik die Rede war. Eine Antwort mit Klauen und Hörnern wäre aber diese gewesen: solcher Schund wird heute, wenn sich ihm ein klangvoller Name verbinden läßt, in jeder zweiten Kunsthandlung als Meisterwerk angepriesen. Gutgläubig! Warum? Weil die Verwirrung der Zeit, die überall Grenzen von Dummheit und Schlechtigkeit verwischt und fixe Ideen in Masse züchtet, in der Kunst nicht weniger Verheerungen anrichtet als überall sonst im öffentlichen Leben.

Wir denken nicht gering von ernsthaften Gutachten. Kunstwerke richtig bestimmen: das gehört in der Kunstforschung zum Schwersten. Es setzt soviel Kenntnisse wie Intuition, soviel Exaktheit wie Phantasie, soviel Talent wie Charakter voraus. Wer Kunstwerke so bestimmen kann, daß die Zeit

seine Zuschreibungen bestätigt (Irrtümer vorbehalten), der darf ein wahrer Kenner genannt werden. Wer Gutachten gibt, muß aber eine nahezu vollständige Kenntnis der Originale und aller erreichbaren Dokumente haben. Er muß wissen, welche Motive im Lebenswerk eines Künstlers möglich oder doch wahrscheinlich sind, muß die Wege kennen, auf denen die Arbeiten zu den Käufern gekommen sind, muß wissen, was sich im Nachlaß gefunden hat und in welchem Zustand es war. Der Kenner muß darüber orientiert sein, ob im unbezweifelten Oeuvre Duplikate vorkommen und welcher Art sie sind, ob Zeichnungen und Studien verwandt worden sind, in welchem Verhältnis sie zu den fertigen Werken stehen und manches andere noch. Technologische Untersuchungen kommen hinzu. Dann erst, zuletzt, kommt der stilkritische Vergleich. Künstlerisch ist er zwar der wichtigste, juristisch aber der schwächste Beweis, ja er ist überhaupt keiner.
Wer unter den Sachverständigen hatte die Fähigkeiten, ein umfassendes Gutachten dieser Art zu formulieren? Wer von allen hatte wirklich Autorität? Wo soll die Autorität herkommen, da es eine exakte Ausbildung von Kennern moderner Kunst kaum irgendwo gibt. Die Direktoren unserer Museen moderner Kunst sehen leider fast nie ihre Aufgabe darin, auch die neuere Kunst wissenschaftlich zu behandeln. Nur ganz wenige sind selbst willens und halten ihre Assistenten an, moderne Meister ebenso zu bearbeiten wie alte. Darum fehlt es an brauchbaren Ouvrekatalogen — sie werden den de la Failles überlassen — und an geschulten Sachverständigen, die Kenntnisse geben statt eines ästhetisierenden Geredes. Zuzugeben ist, daß die Verhältnisse bei van Gogh besonders undurchsichtig sind. Um so mehr hätte sich Zurückhaltung, hätte sich bescheidenes Schweigen geziemt.
Gilt dieses schon für gerichtliche Gutachten, was soll man dann erst von den Expertisen sagen! Selbst echte Kenner sollten ihr Wissen nur in Büchern, Abhandlungen oder mündlichen Urteilen äußern. Schreiben sie Expertisenzettel, mit denen Handel getrieben wird, auf denen nicht das Für und Wider objektiv erörtert werden darf (denn damit wäre den Interessenten nicht gedient), sondern auf denen es heißt: dieses ist ein eigenhändiges, ursprüngliches, charakteristisches Werk von van Gogh — so verlassen sie das Gebiet wissenschaftlicher Unversehrbarkeit. Sie behaupten nur, und es kommt allein darauf an, wer behauptet. Nicht selten unterliegen sie Verführungen, begeben sich in Gefahr, und kommen manchmal darin um. Der Zweck ist, Händlern und Käufern Verantwortung abzunehmen; Verantwortung ist aber, für jedermann, etwas sehr Gesundes.
Der Verurteilte hat Berufung eingelegt. Doch auch der Expertise ist verurteilt worden. Und dagegen gibt es keine Berufung.

Moskauer Ästhetik

von EMIL WALDMANN

In Kunstkreisen weiß man, daß die altberühmte Gemäldegalerie der Petersburger Eremitage im heutigen Leningrad ihre Bilder alter Meister ausverkauft. Praktisch kann man dort heute jedes Bild kaufen, wenn man nur genügend Geld aufbringt. Zwar ist Rembrandts Spätwerk „Der verlorene Sohn" noch da; es hat sich noch niemand gefunden mit den vier Millionen Dollar, die das kostet und auch kosten muß, da die Sowjetleute die Kunsthandelspreise, auch für Bilder, die sie nicht mehr haben wollen, genau, unheimlich genau, kennen. Aber im allgemeinen ist die Lage die, daß, abgesehen auch von Werken zweiten Ranges und von griechischen Goldsachen bester Zeit, ein Meisterwerk nach dem anderen die Eremitage verläßt. Der Jan van Eyck hängt in Amerika, die beiden Prachtbildnisse des Antonis Mor hängen für 400000 Mark in Rijksmuseum in Amsterdam und von den vierzig Rembrandts, dem einstigen Stolz der Galerie, fehlt auch schon beinahe ein Dutzend. Die schönsten hat der größte Sammler der Welt übernommen, der amerikanische Staatssekretär Mellon in Washington.

Nun braucht man dabei nicht über Kulturverlust für die ganze Welt zu klagen. Die Bilder sind ja nicht unsichtbarer geworden durch diesen Besitzwechsel. Im Gegenteil, wer ein ernsthaftes Interesse an ihnen hat, wird in die Sammlung Mellon hineingelassen und von den Menschen, die überhaupt noch reisen können, kommen die meisten leichter nach Washington als nach Leningrad.

So könnte man die Sache auf sich beruhen lassen und sich mit der Erklärung beruhigen, daß der Sowjet-Staat für die Durchführung seiner Fünfjahrpläne eben Devisen braucht und sie nimmt, wo er sie bekommen kann und die Hergabe von Kunstwerken, leider, als ein wenn auch kleineres Übel anzusehen gezwungen sei.

Es ist aber nicht so und hat mit Devisen nur in zweiter Linie zu tun. An erster Stelle wirkt eine neue, wenn man so sagen darf: Kulturgesinnung.

In dem eben in Paris erschienenen internationalen Sammelband „Musées", an dem die hervorragendsten Vertreter der Kunstwissenschaft und des Museumswesens aller Länder mitgearbeitet haben, äußert sich der Kunstgeschichtsprofessor an der Leningrader Universität, Theodore Schmit, über den Zweck und das Wesen der Kunst und der Museen im neuen Staat. Das ist alles ganz einfach, so einfach, daß es auch ein Kind begreifen, ja noch einfacher: so einleuchtend, daß es nur ein Kind begreifen kann.

Durch die Revolution des Jahres 1917 wurde das russische Volk Erbe des einst kaiserlichen, feudalen oder bourgeoisen Kunstbesitzes; und nun handelte es sich darum, aus diesem Kunstbesitz wirklich einen Wert für das

VELASQUEZ, BILDNISSTUDIE PAPST INNOZENZ X. UM 1650

EHEMALS IN DER PETERSBURGER EREMITAGE. PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

Volk zu machen. Denn auch der Bolschewismus habe ja Kultur, Proletkult nennt man das, und zwar die wirklich menschliche Kultur. Die Auffassung der Kunst, von früher allerdings, wo man die Werke und ihre Meister mit dem Maßstab der Genialität, mit dem Maßstabe der schöpferischen Einzelpersönlichkeit zu beurteilen pflegte, dieser ganze sogenannte geistige Wertstandpunkt sei vollkommen überholt. „Der Künstler ist auch ein Mensch.

Jeder Mensch ist, ob er will oder nicht, Teil der Gesellschaft. Jede Gesellschaft ist gespalten in Klassen, deren materielle Interessen einander feindlich gegenüberstehen. Im Klassenkampf ist der Künstler, wenn auch meist unbewußt, auch nur der Wortführer seiner Klasse. Künstlerische Werte sind also auch nur soziale und relative Werte, da sie ja nur Ausdruck von Ideen, Zielen, von Liebe und Haß dieser oder jener sozialen Klasse sind. Absolute Meisterwerke gibt es gar nicht. Aber Kunst ist nicht nur Ausdruck einer Gesellschaftsverfassung, sondern immer Propaganda für eine Weltanschauung gewesen. Deshalb braucht man nicht mehr vor den gestürzten Götzen der kapitalistischen und bourgeoisen Welt auf den Knieen zu liegen und es ist dumm, Museen mit Werken alter Meister zu haben."

Giotto hat keinen Wert mehr als Vertreter des Feudalzeitalters. Raffael, auch wenn er nicht Madonnen gemalt hätte, ist ein Ausdruck der ersten großen Welle des Kapitalismus. Die Venezianer des sechzehnten Jahrhunderts, Tintoretto etwa, sind alle so düster, weil dem Handelsstaat Venedig damals das Salzmonopol ein wenig abhanden gekommen war. Frans Hals ist verwerflich als Verherrlicher des satten Bürgertums und Delacroix sowohl wie Edouard Manet und Renoir — alles in den Orkus, als Teilhaber an der Weltanschauung der Bourgeoisie. Vernichten aber müsse man dies alles nicht, im Gegenteil, man müsse es sorgfältig aufbewahren in den Museen und für das Volk fruchtbar machen. Denn der dokumentarische Wert dieser Dinge sei unschätzbar, auch der Wert der Museen mit alter Kunst. („Alte Kunst ist alles, was vor 1917 gemacht ist; es ist prähistorisch.") Und so müßten nun die Fachleute einmal arbeiten und die ihnen anvertrauten Dinge den Menschen nahebringen, das heißt, auf sie solange einzureden, bis sie den Sinn dessen, was diese Dokumente beweisen, begriffen haben; durch Führungen und durch Vorträge, besonders auch in den zu Museen gewordenen ehemals kaiserlichen Schlössern.

Das wird so gemacht: Es wird eine Gruppe von Menschen durch das „Untere Schloß" in Peterhof geführt. Nicht durch alle Räume. Das wäre zu viel. Sondern nur durch die Wohnräume und Schlafzimmer des letzten Zaren. Man kommt zunächst in den Salon der Zarin, von da in das Arbeitszimmer des Zaren. Hier muß der Führer sagen, daß es historisch bedeutungsvoll sei: „Die kleine Provinzialin aus Deutschland hat den Zaren aller Russen so tyrannisiert, daß man, wenn man zu ihm wollte, erst zu ihr mußte. Was das mit Kunst zu tun hat? Nur mit Kunst. Denn gerade die Kunst ist es, die in diesem Schloß laut und vernehmlich redet. Im Salon der Zarin, diesem schrecklich banalen und aufgedonnerten Salon mit den geschmacklosen Bildern an der Wand, z. B. einem Bildnis der Zarin in

RAFFAEL, MADONNA MIT DEM BARTLOSEN JOSEF

REMBRANDT, BILDNIS EINES POLN. EDELMANNES

EHEMALS IN DER PETERSBURGER EREMITAGE. PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

Russenkostüm und Diamantdiadem, mit den Spieldosen, von denen eine mit einem Harlekin geschmückte die Marseillaise spielt (hier muß der Führer sagen, dies sei ein Geschenk der Zarinmutter an ihre Schwiegertochter — also ein politisches Testament), mit den wenigen aber belanglosen Büchern der Hausbibliothek: es ist die Kunst, einzig allein die Kunst, die von diesem Zustand eine dokumentarische Vorstellung gibt. Und nur die Kunst kann diese Anschauung geben. Man muß die Kunstwerke in der Umwelt sehen, für die sie gemacht sind, und sie als Ausdruck für die Gesellschaftsordnung und für die verschiedenen Stufen des Klassenkampfes empfinden lernen, von denen sie zeugen. Dann ist die Kunst lebendig und die Museen sind eine Schule der Weisheit."

Für eine Museumsreform ist das ein bißchen wenig. Aber man begreift, daß man mit solchen Auffassungen die alten Meister ausverkaufen kann. Denn Dokumente für das, was sie beweisen, bleiben ja noch genug. Nur, daß Kunstwerke gar nichts beweisen, außer sich selber, und je größer sie sind, um so weniger. Denn der schöpferische Künstler ist, da er Neues schafft, kein Exponent einer Gesellschaftsschicht, sondern in der Verfassung seiner Seele ein Anarchist, viel radikaler noch als alle politischen Anarchisten zusammengenommen. Er arbeitet nicht für die Gesellschaft, sondern gegen die Gesellschaft. Keine Gesellschaft hat je einen schöpferischen Künstler bei seinem ersten Auftreten auch nur verstanden.

Auch für eine Museumsführung ist diese Ciceronenweisheit da in Peterhof etwas dürftig. Es spricht daraus eben nicht ein freier Mensch, sondern die Gesinnung des Freigelassenen, der den ehemaligen Herrn nun als eine recht geschmacklose Zivilperson kennenlernt und sich darob stolz in die Brust wirft. Um das Jahr 1914 hatten die meisten Fürsten Europas wenig Geschmack. Die großen künstlerischen Werte ihrer Zeit waren nicht in ihren, sondern in anderen Händen. In den Händen von Menschen, denen ein Kunstwerk nicht ein Beweis für irgend etwas sein sollte, sondern das Werk eines freien schöpferischen Geistes aus dem Reiche des Nichtmateriellen, des Nichtsozialen und Nichtpolitischen.

Was dieser der Sowjetregierung verantwortliche Kunstprofessor da predigt, ist Ästhetik für kleine Kinder, von einer grauenhaften geistigen Armut. Aber man muß es zur Kenntnis nehmen, um wieder einmal zu sehen, wohin es führt, wenn Politik, ganz gleich welcher Sorte, sich der Kunst annimmt, das heißt sie sich dienstbar machen will. Wie Jakob Burckhardt zu sagen pflegte: „Die Macht an sich ist böse!"

Berliner Chronik

von KARL SCHEFFLER

Flaxman als Erzieher

Bedurfte es wirklich einer Umwertung aller Werte, um die dreißig radierten Illustrationen zu den „Metamorphosen" des Ovid von Picasso entstehen zu lassen, die uns in der Galerie Flechtheim gezeigt wurden? Der Berg hat eine Maus geboren. Picasso führt den Betrachter sanft zurück zu den Zeiten eines dünnblütigen Klassizismus, der höchste Reinheit der Kunst in einem abstrakten Umrißlinienstil sah. Ungerufen taucht die Erinnerung an John Flaxman auf, den mäßig akademischen englischen Bildhauer, der zeitweise Weltruhm gewann mit seinen Umrißstichen zu philhellenisch nachempfundenen altgriechischen Dichtungen. Wie Picasso überhaupt immer eine Neigung zur englischen Girl-Ideologie, zum Präraffaelitischen gehabt hat. Man braucht sich nur seiner „blauen Periode" zu erinnern. Der Spanier war als Illustrator des Ovid allerdings klug genug, seine Gliederspiele und Aktphantasien durch Maillols tierchenhafte Fleischlichkeit determinieren zu lassen. An die Morristradition läßt dann aber wieder der eklektizistisch akademische Geschmack denken, womit Illustrationen und Antiqua-Textseiten stilistisch sicher zusammengebracht sind. Der überzarte Enkel von Ingres übt in diesen Radierungen virtuos die Fähigkeit, wegzulassen und in Andeutungen zu sprechen; nur merkt man zu deutlich die Absicht und wird leise verstimmt. Bei uns hat schon Genelli vor hundert Jahren ähnliches gemacht. Allerdings weniger dezent, renommistischer, schwülstiger und etwas peinlich michelangelesk. Im Grunde aber nicht unbegabter. Was vor diesen kultivierten, wenn auch dünnen Illustrationen Picassos wieder auffällt, ist ein versteckter Zug von Kunstgewerblichkeit. Er ist in allem, was der Künstler macht. Flaxman zog seinerzeit die Konsequenzen und arbeitete für die Wedgwood-Manufaktur. Gehörte die Porzellankunst nicht schon der Vergangenheit an, so könnte Picasso es einmal mit Sèvres versuchen. Jedenfalls haben wir ein Beispiel mehr vor Augen, wie sich in unserer Zeit die Grenzen von Kunst und Kunstgewerbe verwischen.

Neben diesen Illustrationen — die wieder eine Nuance jenem Lebenswerk hinzufügen, das man die „Metamorphosen des Picasso" nennen könnte —, waren einige Bilder anderer Spanier ausgestellt: geschmackvolle Stillebendekorationen von de la Serna und eine geistvoll manieristisch akzentuierte Aktmalerei (ein Mädchen, das sich die Haare kämmt) von de Tagores. Dieser ganze gefällige spanische Zauber hat etwas Einheitliches. Spanisch-französisch mutet die Lust an, mit Essenzen zu operieren, die aus einer sinnlicheren und ursprünglicheren Kunst klug gewonnen sind.

Die Berliner Kunsthochschule

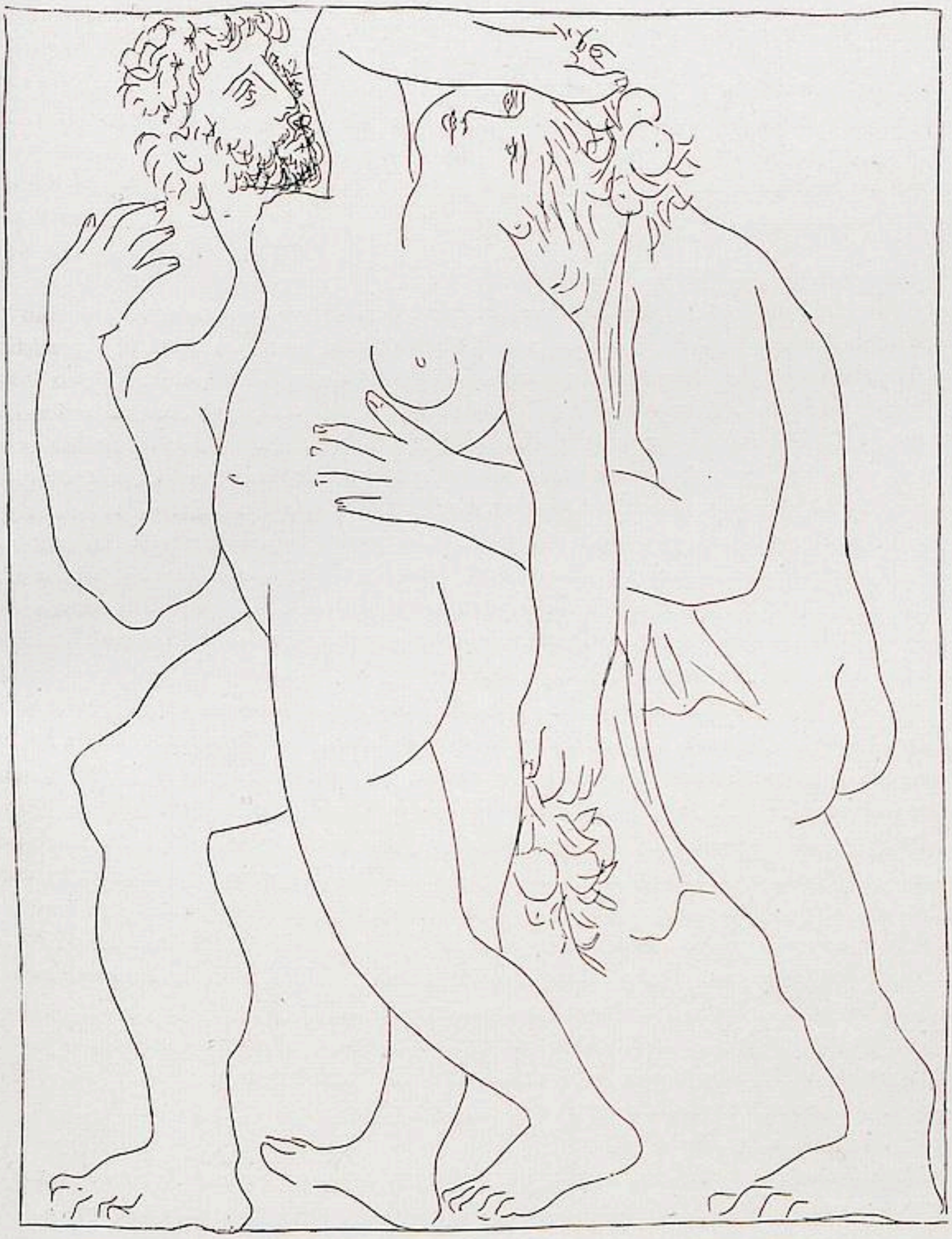
Auf einer kilometerlangen Wanderung von Atelier zu Atelier und durch die endlosen Korridore des Hochschulgebäudes in der Hardenbergstraße lernte man Unterrichtsergebnisse dieser Anstalt kennen. Es scheint, daß diese Ausstellung etwas wie eine Antwort auf die in diesen Heften begonnene und in der Presse fortgeführte Untersuchung über Zweck und Wert des künstlerischen Hochschulunterrichts sein sollte. Eine würdige Antwort. Dennoch keine sachlich überzeugende. Daß in dieser Hochschule fleißig und nach Möglichkeit gründlich gearbeitet wird, ist außer Zweifel; daß die Arbeit aber zu einem guten Ziele kommt, kann nicht bewiesen werden.

Die wichtigste organisatorische Maßnahme dieser Schule war die nach der Revolution erfolgte Verschmelzung der alten „Akademie" mit der Kunstgewerbeschule. Dieses Ex-

periment war durchaus zeitgemäß, ja es war auf die Dauer kaum zu vermeiden. Was ist nun aber der Erfolg? Die Ausstellung gibt auf diese Frage eine merkwürdige Antwort. Der Haupteindruck ist, daß die freie Kunst von der angewandten auf den zweiten Platz verwiesen, daß sie an die Wand gedrückt worden ist. Nicht nur der Quantität nach überwiegt die Nutzkunst: das Kunstgewerbliche schickt sich auch hier an, die zweckfreie Kunst aufzufressen. Es dominiert das Fresko, das Mosaik, die Glasmalerei, die Keramik, die Musterzeichnerei, die Illustration, die Gebrauchsgraphik, das Plakat, die Theaterkunst, die Metallarbeit, die Architektur usw. Die Arbeiten dieser Art sind den freien künstlerischen Studien auch qualitativ überlegen. Manches davon mutet in sich so fertig an, daß die Nachfrage scheinbar nur auszuwählen braucht. Versucht nun aber ein Verleger, in dieser reichen und bunten Ausstellung jemand zu finden, der ihm brauchbare Buchumschläge zeichnen oder Schriftsätze arrangieren könnte, sucht jemand einen Plakatzeichner von Geschmack mit guten Einfällen, hält ein Architekt Umschau nach Glas- oder Dekorationsmalern, oder hofft ein Theaterdirektor einen Künstler für seine Bühne zu entdecken, so werden sie alle enttäuscht sein. Die Ausstellung bestätigt die Erfahrung, daß nahezu alle Studierenden, die sich mit den angewandten Künsten beschäftigen, wunderbar geschickt erscheinen, daß sie aber praktisch kaum zu beschäftigen sind. Sie alle sind dazu nicht einfach genug, nicht anonym genug, möchte man sagen. Eine merkwürdige Umkehrung wird wahrgenommen. So unverkennbar nämlich die angewandte Kunst über die freie herrscht, und diese physiognomielos erscheinen läßt, so unwiderstehlich schleicht sich — es ist wie eine Rache — etwas rein Artistisches, etwas abstrakt Formalistisches, etwas ganz Ungewerbliches in die angewandten Künste. Dieses ganze werdende Kunstgewerbe ist künstlerisch anspruchsvoller, als es ihm ziemt. Das beweisen die vielen, rein ins Dekorative gewandelten Picassiaden, es beweist ein expressionistischer, von falschem Tiefsinn getragener Monumentalehrgeiz, ein literarisch anmutendes Sakralstreben in Gebrauchsgeräten und ein Überstilisieren selbst der simpelsten Aufgaben. Dieses ganze Schülergewerbe ist sehr eingebildet. Wogegen die Studien der freien Kunst merkwürdig banal und ungeistig sind. Die künstlerischen Probleme werden nicht eigentlich dort, sondern im Kunstgewerblichen ausgetragen. Mit der Wirkung, daß sie naturgemäß ins Ornamentale gezogen und zu Problemchen werden. Die, die freie Künstler werden wollen, betonen das Handwerkliche bis zum Handwerksmäßigen; die Nutzkünstler aber betonen das Künstlerische bis zum artistisch Affektierten.

Eine merkwürdige Entwicklung, wofür diese Unterrichtsanstalt nur eines der vielen Symptome ist! In diesem Sinne ist diese Schule zeitgemäß.

Als vor einigen Monaten im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums zeitgemäßes Gebrauchsgerät in einer guten Auswahl gezeigt wurde, konnten die Veranstalter die „persönlichen" Bestecke und Gläser nicht verwenden, weil diese die Grundnote einer technisch-handwerklich bestimmten Sachlichkeit störten. Nun, in dieser Schulausstellung ist fast alles Gebrauchsgerät zu „persönlich". Eine andere Ausstellung, auch im Lichthof des Museums in der Prinz-Albrecht-Straße, die aus Mannheim kam, „Neues von Gestern" hieß und eine solche Fülle von Abbildern und Spottbildern aus deutschen illustrierten Zeitschriften der Vorkriegszeit (1848—1914) enthielt, daß von den Wänden eine ganze Zeitgeschichte abgelesen werden konnte, läßt sich ebenfalls in Parallele zur Ausstellung der Schülerarbeiten stellen. Die alten Illustrationen zeigten, wie gut in aller Einfalt die Bildberichte waren, solange sie von braven Künstlern für den Holzstock, den Lithographenstein oder für ein anderes Reproduktionsverfahren gezeichnet wurden, wie matt sie aber ausfielen, als der photographische Apparat den Zeichner ablöste. Da hören die Bildberichte plötzlich auf zu erzählen. Noch interessanter ist zu beobachten, wie



PABLO PICASSO, ILLUSTRATION ZU DEN „METAMORPHOSEN"
DES OVID. RADIERUNG

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

gut und populär akademisch gedrillte Künstler um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Arbeiten einer angewandten Illustrationskunst bewältigt haben, wie sachlich, uneitel und wirkungsvoll sie mit dem Stift erzählten und wie selten es modernen Zeichnern, die doch besonders dafür erzogen werden, gelingt, mit Illustrationen ähnlicher Art zu interessieren. Viel Schuld hat die Photographie, die ein sachliches Streben in Verruf gebracht hat; ebensoviel Schuld aber hat die pseudokünstlerische Einstellung, an die Stelle der Sache die Person des Zeichners in den Vordergrund zu rücken, hat die Sucht

des Zeichners, sich artistisch wichtig zu machen und um jeden Preis „Auffassung“ zu verzapfen.
Die Schulen, die solche Zeichner — und andere Kunstarbeiter — ausbilden, sind freilich Werkzeuge der Zeitgesinnung. Leider ist es eine Gesinnung, die vom Selbsttrug lebt und der es in der eigenen Haut nicht wohl ist. Fragt sich, ob es notwendig ist, daß der Staat diese künstlerische Zeitgesinnung unterstützt und dadurch verewigt. Ich meine: es ist nicht notwendig.

Der Schmuck als Kunstwerk

Die zweite Sonderausstellung der Berliner Museen zeigt Schmuck von der Zeit der Ägypter bis zum achtzehnten Jahrhundert. Die erste Veranstaltung dieser Art vereinigte, wie man weiß, vor einem halben Jahr Meisterwerke der Bildniskunst. Damals waren die Bilder im Raffaelsaal nicht eben günstig placiert. Dieses Mal ist einer der schönen Säle des Antiquariums gewählt worden, der ausgezeichnetes Licht hat, schön in den Abmessungen ist und auch sonst Schinkel als den besten und modernsten aller Museumsarchitekten erweist. Die Schmuckstücke sind in verhältnismäßig wenigen Vitrinen auf hellem Stoffgrund wirkungsvoll zur Anschauung gebracht, mit jenem Geschmack, der nicht auffällt, weil er in keiner Weise geschmäcklerisch ist. Besonders anmutig wirkt die Vitrine, in der die Behänge so zart aufgehängt sind, daß sie bei jedem Schritt zu schwingen beginnen. An den braunroten Wänden stehen antike Büsten und hängen schöne alexandrinische Bildnisse. Der Gesamteindruck ist heiter und festlich.
Die ausgestellten Schmuckstücke stellen eine Sammlung von Meisterwerken dar. Es dominieren die Beispiele griechischen Schmucks aus dem Alten Museum; doch sind auch die Bestände anderer Berliner Museen mit charakteristischen und seltenen Stücken herangezogen worden. Es beginnt mit den Troyafunden aus den vorgeschichtlichen Sammlungen in der Prinz-Albrecht-Straße, mit ägyptischem und mannigfaltigem griechischen Schmuck. Es folgen die Funde aus der ersten römischen Kaiserzeit, dem reinen Goldschmuck fügen sich die aus dem Orient eingeführten Edelsteine ein. Besonders schön sind auch die etruskischen Arbeiten und die Stücke der Sammlung Ganz. Indischer Schmuck und Turfan-Schmuck schließt sich an. Dann läßt sich die griechische Tradition verfolgen durch die Zeiten der Völkerwanderung bis zum Mittelalter. Besonders schön ist der Goldschmuck der Kaiserin Gisela, Gemahlin Konrads II., aus dem elften Jahrhundert aus dem Schloßmuseum und der Silberfund von Pritzwalk aus den dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderten. Schmuck der Renaissance und deutscher Volksschmuck aus dem Museum für Volkskunde bildet den Abschluß.
Die künstlerisch-handwerkliche Arbeit ist wundervoll zu studieren. Auch zeigt es sich wieder — was zu zeigen Aufgabe dieser schönen Veranstaltungen sein soll —, wie eng das schöne Handwerk, die Materialbearbeitung und das, was man die Bewegungsmotive des Schmuckes nennen könnte: das Hängen, das Krönen, das Umschließen, das Rahmen usw. — auch Form und Stil von je bestimmt haben. Es zeigen sich überraschende Verwandtschaften über Zeit und Raum hinweg, es zeigt sich eine durchgehende Tradition bis zum achtzehnten Jahrhundert, wo dann der fabrikationsmäßige Eklektizismus an die Stelle der Tradition getreten ist. Darum ist auch auf die Vorführung modernen Schmuckes verzichtet worden. Um so mehr als er nirgends in den Museen systematisch gesammelt worden ist. Dennoch wäre es interessant gewesen, Einzelstücke von Henry van de Velde, Lalique, Lettré u. a. mit den klassischen Arbeiten vergleichen zu können. Die Ausstellung ist ausgezeichnet; doch wäre weniger wissenschaftliche Systematik vielleicht noch aufschlußreicher gewesen. Unwillkürlich denkt man, angeregt von dem, was das Auge

J. THORN PRIKKER, GLASFENSTER IM HAUSE METZENDORF, ESSEN

AUSFÜHRUNG: PUHL & WAGNER, GOTTFRIED HEINERSDORFF, BERLIN TREPTOW

dankbar genießt, auch an den Schmuck Ostasiens, an die Gegenstände der Schmucklust ozeanischer Völkerschaften oder an den Federschmuck eines indianischen Häuptlings. Es ließe sich noch eine andere Ausstellung denken, in der die ewig gleiche Funktion des Schmuckes gezeigt würde. Diese Veranstaltung aber hat, wie sie ist, jedenfalls etwas Rundes und Abgeschlossenes. Ihre schöne, sich beschränkende Form verdankt sie im wesentlichen dem Hausherrn, dem Direktor Robert Zahn.

Johan Thorn Prikker †

von GUSTAV BARTHEL

Johan Thorn Prikkers Lebenswerk ist reich. Wir müssen seine unermüdliche Schaffenskraft und seine rastlose schöpferische Arbeit bewundern.
Er hat Möbel, Batiken, Stoffe, Gobelins, Tapeten, Bucheinbände, Stickereien, Gemälde und Mosaiken entworfen. Er sehnte sich nach kirchlichen Monumentalaufgaben: ganz und rein sprach er sich in seinen Glasfenstern aus, sie entsprechen am meisten seinem aktiven, heftigen und inbrünstigen Willen.
Er verleugnete auch in seinen letzten Arbeiten nicht die Jahre seiner Entwicklung: das gärende, suchende und zukunftsträchtige erste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts. Sich stets wandelnd, niemals zurückblickend, blieb er der gleiche.
Er liebte das christliche Symbol. Es hatte für ihn Inhalt, es war seine Sprache. Er bändigte sein Gefühl durch das Denken, das zu einer Vergeistigung führte, die doch schwer an der Erde hing. Seine Weltentrücktheit, in früheren Jahren gewaltig-visionär, ahnungsvoll, dunkel-verträumt, in späteren Jahren in kühlen, geschliffenen Formen des Geistigen geklärt, ist in höchstem Grade Wirklichkeit. Er bleibt ebenso visionär wie sinnenhaft. Man spürt in seinen Fenstern die Kraft des christlichen Wortes, dessen wunderbar tiefen Sinn er aufs neue durchdachte, um grüblerisches Sinnen hinter sich zu lassen und mit ruhiger, selbstverständlicher Kraft und verstehendem Wissen das ewige Thema der bildenden Kunst in sinnlich-bildhaften Zeichen auferstehen zu lassen.
Er liebt die knappe Formel und bändigt in ihr den überquellenden Reichtum innerer Gesichte. Seine Bilder werden zum Ornament. Ornament aber heißt bei ihm vitaler Ausdruck tiefer Ergriffenheit, menschlicher Erlebensfülle. Es ist verdichtete Form des Erlebens. Es behält, niemals zwecklos-spielerisch, seinen Sinn.
Seine Fenster sind Symphonien von Farbe und Licht. Ihre Töne sind tief und stark und zugleich kühl und gemeistert. Ihre Flächen sind in sich geschlossene Organismen, ohne Illusionismus, voll rhythmischer Lebendigkeit, ja Eigenwilligkeit. Die strengen und einfachen Konturen sind voll innerer Spannung. Die Verteilung der Flächen von feinem Maßgefühl. Die Farben tief, dunkel, blühend, aber auch hell, leuchtend, gebändigt.
Johan Thorn Prikker ist weder dekorativ noch symbolistisch. Alle alten Inhalte entstehen und bestehen in neuer Form. Das ist ein großes Geschenk für unsere Zeit.

Eine wichtige Versteigerung

Im Juni gibt es in Paris eine Versteigerung wichtiger französischer Bilder des neunzehnten Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen unter dem Namen „Collections Mssrs. S. et S.". Nachdem die Sammlung Schmitz aus Dresden von der Steuerbehörde, so darf man sagen, in die Schweiz vertrieben worden ist, wird nun dieser wichtige Sammlerbesitz aufgelöst. Ein schlimmes Zeichen! Es wird interessant sein zu verfolgen, wie die Bilder vom internationalen Markt aufgenommen werden. Werke von solcher Bedeutung sind so lange nicht angeboten worden, daß diese Versteigerung den Wert einer Barometeransage gewinnt.

Einunddreißigster Jahrgang, fünftes Heft. Redaktionsschluß am 1. Mai, Ausgabe am 10. Mai 1932.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

Von der Arbeitsweise der Alten Meister

von MAX J. FRIEDLÄNDER

Jedermann weiß, daß sich die Alten Meister — im Gegensatze zu den neueren — Lehrlinge und Gesellen hielten. Ich kann aber nicht finden, daß sich diese Kenntnis voll, in allen Konsequenzen auswirkt bei Beurteilung der Kunstwerke. Man redet wohl obenhin von mehr oder weniger handwerklichem Tun, vergißt aber, vor den Schöpfungen der Alten Meister sich die Entstehungsweise zu veranschaulichen, sich in einen Arbeitsprozeß einzufühlen, der uns tief fremdartig ist. In zeitlicher und örtlicher Nähe sehen wir den für sich, allein, mit spontaner Freiheit schaffenden Künstler und verfallen deshalb immer wieder dem Irrtume, jedes Gemälde als das Werk einer einzelnen und einzigen Persönlichkeit hinzunehmen, vorausgesetzt, daß uns nicht offenbare Warnung davon abhält.

Zuweilen besinnen sich die Kunstkritiker auf die Werk-Gemeinschaft, wie sie im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert gebräuchlich war, nämlich, sobald ihnen ein Bild im Stile Memlings oder im Stile Botticellis nicht recht gefällt. Sie setzen dann mit dem Schlagwort: Werkstattarbeit — ein, indem sie annehmen, der erfolgreiche und stark beschäftigte Maler habe zwei Warensorten geführt und geliefert, nämlich außer den vortrefflichen „eigenhändigen“ schwächere und geringere Tafeln, die unter seinen Augen, nach seinen Vorlagen von Gehilfen ausgeführt waren. Diese Vorstellung, mit der viele Erscheinungen, namentlich das Auftauchen exakter Kopien, einleuchtend erklärt werden, setzt voraus, daß die Arbeit des Meisters sich stets neben der Arbeit der Gesellen deutlich ausgezeichnet und abgesetzt habe. Wie aber, wenn, was zu erwarten ist, die eine Arbeit in, über und unter der anderen verborgen liegt?

Die üblich gewordene Unterscheidung — „eigenhändige“ oder Werkstattarbeit — geht überdies von der irrtümlichen Annahme aus, daß der Meister an Können, an Begabung seinen Gehilfen unter allen Umständen überlegen gewesen sei. Nun machte sich ein Geselle im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert nicht selbständig, wie etwa ein Künstler in unseren Tagen, in dem Augenblick, in dem er die Kraft dazu fühlte, sondern er wurde „Meister“ unter gewissen wirtschaftlichen Bedingungen und erst in dem Lebensalter, das von der Gilden-Regel vorgeschrieben war. Lucas van Leyden zum Beispiel scheint ein Wunderkind gewesen zu sein und hat vermutlich in der Werkstätte Engelbrechtzens mitgearbeitet zu einer Zeit, in der er in manchem Betracht seinen Meister übertraf. Also: die Lehrzeit und die Wanderjahre, als gesellschaftliche Stellung, als Berufslage, deckten sich keineswegs mit einer Lernzeit, als einem geistigen Schüler-Verhältnis.

Der Inhaber der Werkstätte fühlte sich den Lehrknaben und Gesellen gegenüber nicht nur als ausbildender, fördernder Lehrer, sondern auch — und in der Regel mehr — als Arbeitgeber, der die Hilfskräfte nach Möglichkeit ausnutzte. Traf es sich so, daß ein Geselle durch Talent, Geschicklichkeit oder Lebhaftigkeit des Geistes hervorragte, so lag es im natürlichen Interesse des Meisters, den ökonomischen Gewinn aus diesem Glücksfall einzustreichen. Er mag dann nicht nur die Ausführung, sondern auch den Entwurf, die Komposition, dem Gesellen überlassen haben, was durchaus nicht stets dem Ergebnis zum Schaden gereicht zu haben braucht.

Wir freilich sind an den überheblichen Kultus der persönlichen Künstlerschaft in dem Grade gewöhnt, daß wir uns bei Betrachtung von Kunstwerken so niedrige, praktische und wirtschaftlich vernünftige Motive nicht vergegenwärtigen.

Die übliche Stilkritik trifft, indem sie zutage liegende Schwächen wahrnimmt, mit ihrem Verdikte zumeist nur den Anteil der ungeschickten, unbegabten Gehilfen, übersieht auch, daß gemeinsame Arbeit von Meister und Gehilfen nicht etwa eine Ausnahme, sondern die Regel war.

Das Bestreben der Meister ging dahin, die Grenze zwischen seiner Leistung und der seiner Mitarbeiter unsichtbar zu machen, was manchen, zum Beispiel dem alten Lucas Cranach, zur Verzweiflung der Kunstkenner gelungen ist.

Nichts lehrreicher im Zusammenhange mit diesen Betrachtungen als die Lektüre der Briefe, die Dürer an den Patrizier Jacob Heller gerichtet hat. Der Meister hatte zugesagt, den für Frankfurt bestimmten Altar mit größtem Fleiß, so gut er irgend könnte, auszuführen und sich dafür den Betrag von 130 fl. rheinisch ausbedungen. Die Briefe ergeben, daß Dürer sich arg verrechnet hatte, daß die Ausführung der Tafel weit mehr Zeit in Anspruch nahm, als er vorausgesetzt hatte. Er versichert, daß er treu seinem Versprechen auf höchste Sorgfalt und Solidität des Malwerks bedacht sei und deshalb keine fremde Hand an das Werk heranlasse, betont die Außerordentlichkeit der Leistung, die außerordentliche Zeit beanspruche und dementsprechend außerordentlich entlohnt werden müsse. Er klagt weidlich über die Last, die er ohne Voraussicht auf sich genommen habe, deutet auf andere, günstigere Erwerbsmöglichkeiten — den Kupferstich — und erreicht schließlich, daß ihm Heller 200 fl. bewilligt. Er hält dem Frankfurter Patrizier vor, daß er in dem Jahr, in dem er seine Arbeitskraft fast ausschließlich diesem Altarbilde widmete, einen ganzen Haufen „gemein gemäl“ mit mehr wirtschaftlichem Nutzen habe zustande bringen können. Sich zum Ruhm und dem Auftraggeber zu Liebe hat er das ungemeine Werk geschaffen.

Was versteht Dürer unter „gemein gemäl“, in dessen Herstellung er

ALBRECHT DÜRER, CHRISTUS IM TEMPEL

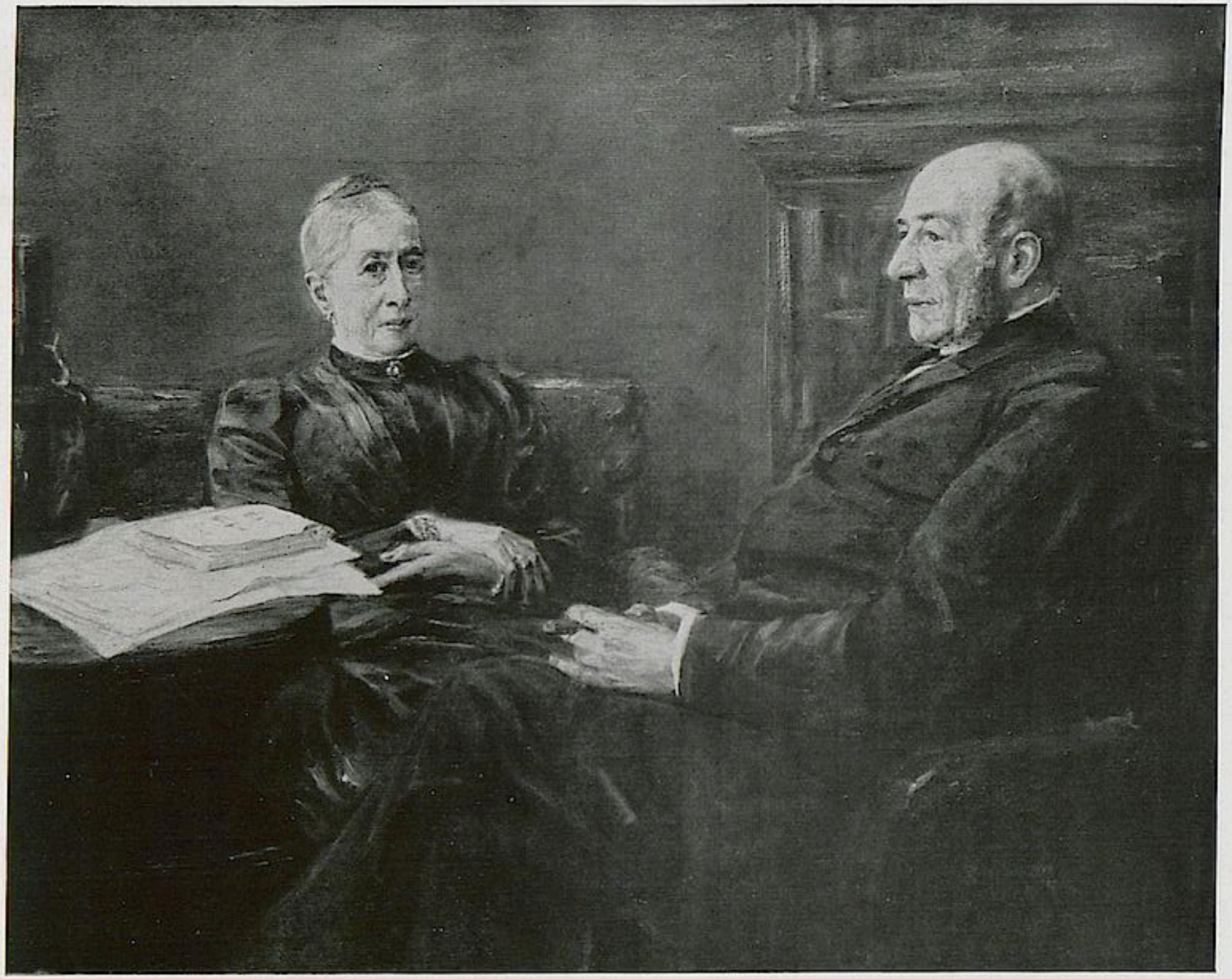
DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

offenbar erfahren war? „Gemein“ mag übersetzt werden mit durchschnittlich, gewöhnlich oder normal. Der Meister denkt dabei an die Kunstware, die von den andern geliefert wurde, denkt an die gebräuchliche Arbeitsweise, die er in Nürnberger und Straßburger Werkstätten kennen gelernt, an der er als Lehrling, als wandernder Geselle und als junger Meister teilgenommen hatte, bis daß Ehrgeiz, Ansehen und das erwachende Bewußtsein von einem höheren Beruf ihn zu anderer Schaffensart lockten und zwangen. „Gemein gemäl“ — im Gegensatze zu dem Heller-Altar, über dessen Entstehung wir aus den Briefen soviel erfahren — war vergleichsweise derbes, flüchtiges, eiliges Werk und sicherlich solches, an das zur Zeitersparnis die Hände der Gesellen herangelassen wurden. „Gemein gemäl“ sind z. B. Dürers Tafeln in der Dresdener Galerie, das Leben Christi, und — natürlich — haben sich viele Kenner geweigert, sie in das „Werk“ des Meisters aufzunehmen (s. Abb.).
Dürer beruft sich Hellern gegenüber nicht etwa auf überlegene Gestaltungskraft, nicht auf seinen Rang oder seinen Namen, worauf in gleichem Fall ein Maler unserer Zeit sich stützen würde, sondern er verweist nur dringlich auf die Arbeitszeit, auf die Zeit raubende Solidität des Farbenauftrags sowie auf den Zeitverlust, der durch Ausschaltung und Fernhaltung von Hilfskräften entstanden sei.
Der Heller-Altar ist ein Gipfel, und Dürer hob sich in seiner Gesinnung und Auffassung des Berufes von dem Boden der „gemeinen“ Arbeitsweise. Wie aber stand er in der Tiefe und in mittlerer Höhe?
Durch einen Rechtsstreit ist uns der Kontrakt im Wortlaut erhalten, den Albert Cornelisz., ein angesehener, in Brügge tätiger Maler 1517 mit einer Genossenschaft über einen Altar abgeschlossen hat, der zu St. Jacques noch heute bewahrt wird (s. Abb.). Die vorsichtigen Auftraggeber haben schriftlich festgelegt, daß der Meister selbst, mit eigener Hand das Nackte und das „principale werk“ — zu lesen ist: das Nackte und auch sonst alle wesentlichen Teile — auszuführen sich verpflichtete. Dreierlei in dieser Abmachung ist tief belehrend. Erstens, daß es solcher Bindung bedurfte. Zweitens, daß wesentliche Teile des Malwerks von unwesentlichen unterschieden werden, daß das Fleisch als ein wesentlicher Teil ausdrücklich genannt wird. Drittens, daß eine auffällig lange Arbeitszeit — zwei Jahre — zugestanden wurde. Der Maler blieb im Rückstande mit Lieferung der Altartafel, und es kam zum Prozeß. Man kann sich ausmalen, wie bei Abschluß des Vertrags gefeilscht und gehandelt wurde, wie der Meister die ihm lästige und ungewohnte Bedingung der weitgehenden Eigenhändigkeit erst unterschrieb, als ihm viel Zeit für die Ausführung und dementsprechend hohe Entlohnung zugestanden wurde.

ALBERT CORNELISZ, DER HEILIGE MICHAEL. AUSSCHNITT
BRÜGGE, ST. JACQUES

Nun: diese Tafel war der Auftrag einer Brügger Brüderschaft, bestimmt für einen Altar in der Heimat, wo er unter die eifersüchtige Kontrolle der Zunftgenossen trat, so daß Albert Cornelisz. alle Veranlassung hatte, sich selbst zu bemühen und sein Bestes zu geben. Wie aber in anderen

Fällen, wenn keine Vereinbarung getroffen war, wenn für den Markt, ohne Auftrag gearbeitet wurde, wenn für ferne Altäre, für Spanien etwa, Altäre in der Werkstätte des Brügger Meisters geschaffen wurden?
In unserm Falle kennen wir die Vereinbarung in bezug auf die Arbeitsweise und besitzen das Werk, sind also in der glücklichen Lage, die Tafel daraufhin zu untersuchen, ob der Kontrakt erfüllt sei, etwa auch festzustellen, was als wesentlich, was als unwesentlich angesehen wurde.
Über das Ergebnis der durch Kenntnis des Vertrages ausnahmsweise sicher orientierten Stilkritik will ich hier nicht berichten, da es mir nur auf das Grundsätzliche ankommt. Wir sollten jedes Bild ebenso mißtrauisch prüfen wie dieses, nämlich in steter Bereitschaft, Stilschwankungen, Unterschiede der Qualität zu bemerken, ein Nebeneinander und, was schwerer ist, ein Übereinander heterogener Arbeiten wahrzunehmen und im Ergebnis die komplexe Entstehung des Werkes festzustellen. Damit mag der Stilkritik zu viel zugemutet werden, aber: richtige Fragestellung ist schon halbe Lösung.
Der Kunstforscher, der mehrere Schöpfungen eines Meisters miteinander vergleicht, pflegt jede wahrgenommene Wandlung der Formensprache schlechthin als Merkmal individueller Entwicklung seines Helden zu deuten. Er sollte aber stets damit rechnen, daß der Eingriff von Hilfskräften die Anderung verursacht haben könnte, sowie daran denken, daß viele Maler je nach der Entlohnung und dem dieser Entlohnung angemessenen Arbeitstempo um dieselbe Zeit einmal sorgsam und genau, ein ander Mal flüchtig und kursorisch vorgegangen sind.
Überdenken wir die unendlich vielen Möglichkeiten beim Aufeinanderstoßen wirkender Kräfte innerhalb der Werkstätten, so wären namentlich in Betracht zu ziehen: die Geistesart des Meisters, sein Ehrgeiz, sein Pflichtgefühl, seine Begabung im Verhältnis zu der Begabung der Gesellen, die ja mitunter, gleich nachdem sie seine Werkstätte verlassen hatten, bessere Meister waren als er, sein physischer Zustand — oft war er alt und arbeitsmüde, sie aber waren jung und tatenlustig —, ferner die Quantität der Aufträge. Endlich ist nicht zu vergessen, daß die Gehilfen zumeist einer anderen Generation angehörten als der Werkstattleiter, deshalb etwa leichter als er imstande waren, auf neue Forderungen des Zeitgeschmacks einzugehen.
An Stelle der einfachen Alternative: ja oder nein, echt oder unecht, „eigenhändige“ oder Gehilfenarbeit — tritt eine vielstufige Skala. Der Boden, auf dem die Expertisen stehen, kommt ins Wanken. Wir müssen die falsche Sicherheit fahren lassen und unsere Phantasie, ohne deren Mitwirken stilkritische Arbeit unfruchtbar bleibt, sättigen mit der Anschauung von vielen Arten und Graden der Kollaboration.



MAX LIEBERMANN, DIE ELTERN DES KÜNSTLERS. 1891

AUSGESTELLT IM VEREIN BERLINER KÜNSTLER

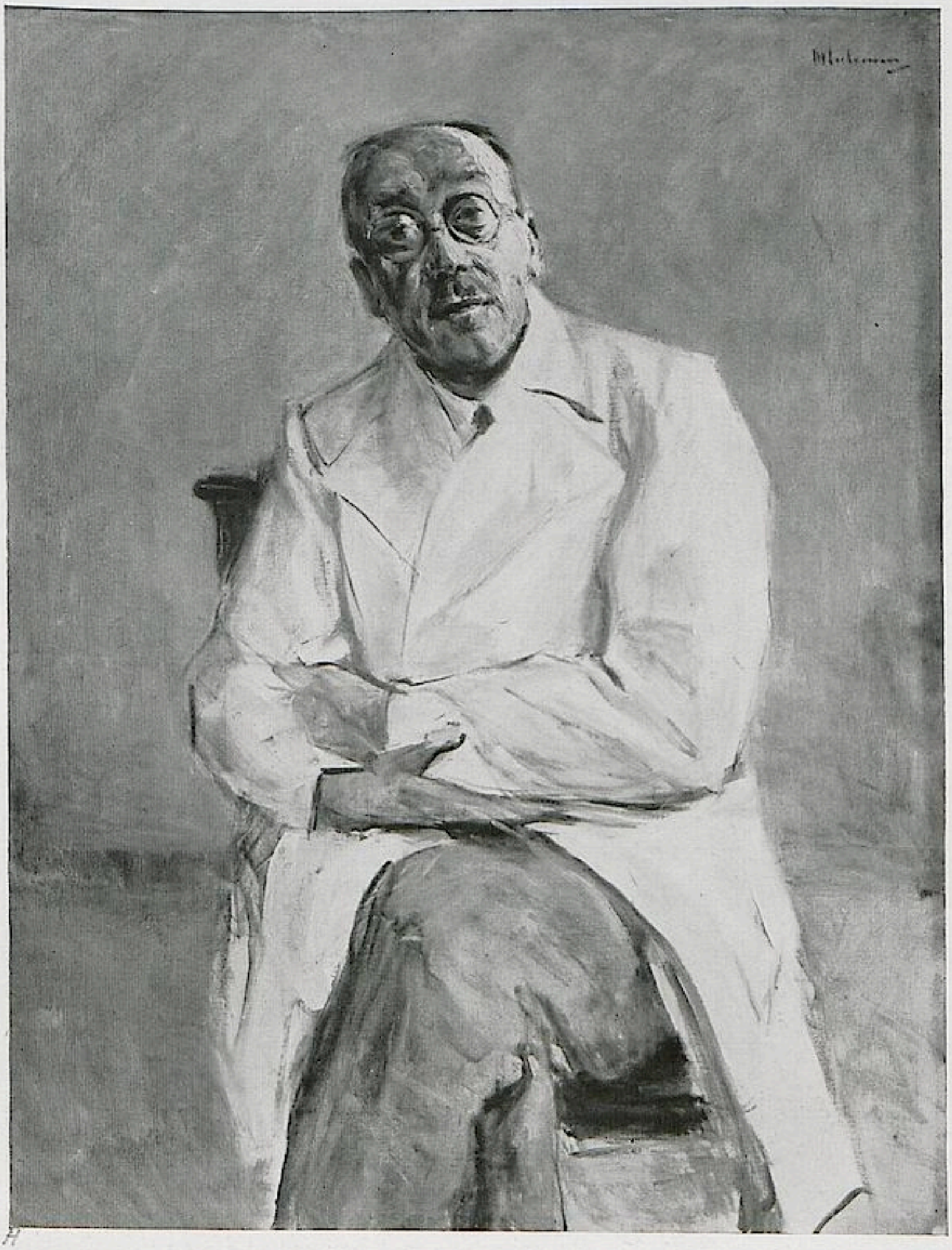
Unsere Möbel

von KARL SCHEFFLER

Neulich war in Berlin Gelegenheit, durch eine Möbelausstellung zu gehen. In den Messehallen am Funkturm. Es wurden nicht künstlerisch und handwerklich hochwertige Möbel gezeigt, der Nachdruck war vielmehr auf wohlfeile Serienfabrikate, auf einfache Sparmöbel und „Kombinationsmöbel“ gelegt. Die Hauptabteilung war Ein- und Zwei-Zimmer-Wohnungen zum Preise von etwa fünfhundert bis elfhundert Mark gewidmet. Durch diese aktuelle Beschränkung wurde die Ausstellung aber nur um so lehrreicher; denn sie zeigte unzweideutig, wie Angebot und Nachfrage im allgemeinen heute beschaffen sind, wie sich die Konventionen des Wohnens gewandelt haben, was in den letzten Jahrzehnten für die große Käuferschicht getan worden ist und was zu tun bleibt.

Deutlich klingt in den Formen der Möbel, die heute zumeist gekauft werden, ein vom Jugendstil umgewandeltes und ziemlich grob industriealisiertes Barock und Biedermeier noch nach. Auch gegenständlich hat sich wenig verändert: es gibt noch dieselben Arten von Schränken, Kommoden, Stühlen, Tischen, Büffetts usw., dieselbe Art von Gardinen, Teppichen und Beleuchtungskörpern. Dennoch unterschied sich diese Ausstellung in einem entscheidenden Punkte von den alten Möbelausstellungen. Der Unterschied besteht darin, daß das Wünschenswerte, das ehrgeizig Erstrebte damals die Wohnung mit vielen großen und hohen Zimmern, mit „Palastfenster und Flügeltür“ war, überfüllt mit mächtig großen, in poliertem Nußbaum, Mahagoni, Palisander oder anderen teuren ausländischen Holzarten ausgeführten Repräsentationsmöbeln, die weit überall aus der Wand vorsprangen und ein aufdringlich kapitalistisches Ensemble bildeten, daß heute aber an die Stelle der damals bevorzugten dunklen, satten Farbigkeit ein heller Gesamtton getreten ist, daß alle Möbel kleiner und bescheidener geworden sind, daß nicht die große Renommierwohnung mehr begehrenswert erscheint, sondern die kleine Siedlungswohnung und daß die Gesamtwirkung nicht mehr schwer und schwül sein soll, sondern hell und durchsichtig. Für jene teuren Wohnungseinrichtungen, die viele Tausende gekostet haben, gibt heute kein Mensch mehr den zehnten Teil des ehemaligen Wertes, die meisten mögen sie nicht geschenkt haben. Alle Möbel sollen jetzt beweglicher sein. Die Zimmer sind mit einem Blick zu übersehen und enthalten nicht so viel Überflüssiges. Eine neue Wohnmode ist aufgekommen, die natürlich eng zusammenhängt mit den tiefgreifenden Wandlungen im Wirtschaftlichen und Weltanschaulichen.

So sehr dieser Wandel aber in die Augen springt, so wenig hat sich doch im



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DR. SAUERBRUCH. 1932

AUSGESTELLT IM VEREIN BERLINER KÜNSTLER

tieferen Sinne geändert. Wurden ehemals historische Möbelformen imitiert, so werden jetzt die Modelle der namhaften Innenarchitekten schlecht und recht nachgeahmt. Mit Bevorzugung von stark geflammten, auf Hochglanz polierten Hölzern. Alles soll immer noch mehr scheinen, als es ist. Zudem ist das Grundübel in keiner Weise schon beseitigt Hunderttausende von Wohnungen werden gebaut, nach wie vor schematisch auf Vorrat, mit zwei, drei, vier oder mehr Zimmern. Diese Zimmer können beliebig als Wohn-, Arbeits-, Eß- oder Schlafzimmer benutzt werden, denn eins sieht aus wie das andere. Der Mieter stellt seine Möbel hinein, wie es ihm bequem scheint und passen will: hier den Bücherschrank oder das Büffett, dort die Betten und den Kleiderschrank, die Beleuchtungskörper werden an die Decken geschraubt und die Bilder an die Wände gehängt. Die Möbelstücke stehen an den Wänden, springen in den Raum vor, zerklüften ihn, beschränken in den engen Zimmern die Bewegungsfreiheit und zerstören alle architektonische Rhythmik. Das dringt freilich, der Gewohnheit wegen, kaum noch ins Bewußtsein; überrascht aber einmal unvorbereitet und konzentriert der Eindruck — wie in einer solchen Möbelausstellung —, so kommt es einem ganz unsinnig vor. Ein Umzug macht die Unsinnigkeit besonders klar. Nicht der groteske Anblick ist gemeint, wenn die Möbel auf der Straße durcheinander dastehen, gerümpelhaft und kläglich im unbarmherzigen Tageslicht; das Widersinnige ist, daß man mit diesem wie zufällig zusammengekauften Hausrat von Wohnung zu Wohnung ziehen kann und daß er in alle Räume gleich gut und gleich schlecht paßt. Denn das ist ein Beweis dafür, daß es den Begriff des vergeistigten Wohnens überhaupt nicht mehr und noch nicht wieder gibt. Der Begriff des organischen Wohnraums ist im Bewußtsein des nomadenhaft lebenden Zeitgenossen wie ausgelöscht.

Will man organische Wohnräume sehen, so muß man in die Museen oder in alte Schlösser und historische Häuser der Vergangenheit gehen. Dort findet man, zum Beispiel, Wohnräume des achtzehnten Jahrhunderts. Es sind freilich meistens repräsentative Schloßräume. Sie schufen in jener Zeit aber die Norm, auch für die bürgerliche Wohnung, sie sind das für jene Epoche Typische. Im achtzehnten Jahrhundert war jeder Raum von vornherein für einen besonderen Wohnzweck, für eine bestimmte Wohnfunktion disponiert. Im Schlafzimmer waren die Betten dem Raum oft fest eingebaut, sie waren ein Teil der Innenarchitektur. Ebenso unverkennbar waren Tanzsäle, Arbeitszimmer oder Speisezimmer gestaltet. Die Büffetts erschienen wie ein Teil der sich ausladenden Wand, die Spiegel wurden nicht an beliebigen Stellen aufgehängt, sondern fest der Wand eingefügt, ihre Umrahmung war ein Stück der Wanddekoration. Die Malerei war

MAX LIEBERMANN, BILDNISZEICHNUNG. 1932

oft Wand- oder Tapetenmalerei, die Bücherschränke waren in den Täfelungen eingelassen, und die Stühle standen an den Wänden, wie Interpunktionen im Satz stehen. Die Kronleuchter und Wandkandelaber waren Motive der Gesamtausstattung, der Kamin wurde zu einem Brennpunkt der Wanddekoration, die alte Feuerstelle wurde nicht versteckt, sondern architektonisch hervorgehoben. Und was an Eckschränkchen usw. vorhanden war, fügte sich ebenfalls dem Ganzen lebendig ein: die Form floß über alle Möbel, über die beweglichen und unbeweglichen, einheitlich dahin, Funktion und Form fielen zusammen. Wenn Kommoden des achtzehnten Jahrhunderts heute hohen Kunstwert haben, so kommt es, weil der Geist solcher künstlerisch einheitlich durchgebildeter Ensembles in ihnen ist. In diesen alten Räumen hinderte nichts die Bewegung; und doch waren sie oft überreich ausgestattet. Ganz anders im Formalen, ebenso jedoch im Prinzip war es im altdeutschen Bauern- und Bürgerhaus; und nicht anders ist es noch heute in einer unverdorbenen japanischen Wohnung. Überall, wo jemals aus der Fülle einer Kultur ein lebendiger Wohnstil entstanden ist, findet sich nur in beschränktem Maße das, was mit dem Wort „Mobilien“ bezeichnet wird. Denn wichtige Gebrauchsmöbel waren stets dem Raum, der Wand fest verbunden, es waren Immobilien.

Die natürliche Einheit, der organische Verband von Architektur und Möbel wurde gelockert zur Zeit des Klassizismus und endgültig gesprengt in den dann folgenden Jahrzehnten. Es konnte nicht anders sein. Denn hatten die Familien früher im allgemeinen ihr ganzes Leben in derselben Wohnung verbracht, war diese auf ihre Bedürfnisse zugeschnitten und sorgte eine geistige Kultur für die Einheitlichkeit der Ansprüche, so begann im neunzehnten Jahrhundert eine moderne Völkerwanderung von Stadt zu Stadt, vom Land zur Stadt und von Stadtteil zu Stadtteil, es begann der materielle Aufstieg der Klassen von unten nach oben, die Bevölkerungszahlen vervielfachten sich, die moderne Großstadt entstand und es kam mit alledem die Bauspekulation auf, die straßenweise, ja ganze Stadtteile neuer Wohnungen auf Vorrat baute – Wohnungen mit nackten Wänden, mit Zimmern ohne vorgefaßte Bestimmung, ohne Funktion. Für diese leeren Zimmer war das Möbel an sich eine Notwendigkeit. Und so entstanden unsere Bücherschränke, Kleiderschränke, Wäscheschränke, Büffetts, Anrichten, Vertikos, Sofas usw. Die bisher fest eingebauten, als architektonische Glieder behandelten Möbel wurden aus ihrem Verband gelöst und zu einer grotesken Selbständigkeit entwickelt. Eine Folge war die völlige Entindividualisierung und Entseelung der Wohnungen; eine andere Folge war, daß jedes Möbelstück wie etwas Selbständiges behandelt und mit eklektizistisch gewonnenen Schmuckformen überhäuft wurde, daß die Beziehungslosigkeit von Möbel und Wohn-

HEILIGER CHRISTOPHORUS. OBERBAYRISCH, 1480–1490. LINDENHOLZ. DETAIL

AUSGESTELLT IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN. PHOTO ALBIKER

raum begann, und daß jene Formlosigkeit einriß, wovon so vielfach schon die Rede gewesen ist.

Untersucht man, worin das Hauptbestreben aller der begabten Innenarchitekten seit Neunzehnhundert, von Henry van de Velde und seinen Genossen bis zu Heinrich Tessenow, besteht, so findet man es in dem vielfältigen Versuch, Wohnräume als organische Ganzheiten zu behandeln und die Möbel wieder nach Möglichkeit fest dem Architekturganzen zu verbinden.* Es sind dabei vorzügliche Resultate erzielt worden, das Endziel aber konnte kaum in Teilen erreicht werden und nur experimentell in teuren Ausnahmeinterieurs, weil die Zeit für eine Verallgemeinerung nicht reif war und es noch jetzt nicht ist. Die Volkswohnung — und auf sie kommt es heute ja an — ist von jenen Bestrebungen kaum schon gestreift worden.

Auch die noch neueren Bestrebungen jüngerer Architekten, die vor allem in dem modernen Siedelungsstil zutage treten, zielen im wesentlichen auf eine neue organische und funktionelle Einheit, wenn die sich wie von selbst ergebende, streng sachliche Form vielfach auch gleich wieder zum Selbstzweck, zu einem formalistischen Stilprinzip zu werden droht. Dieser neue Siedlungsstil hat den Bruch mit der historischen Schmuckform endgültig vollzogen; er legt Wert darauf, die Möbel einfach kantig zu fügen, sie hell und glatt zu streichen, sie von allem Ornamentwerk zu säubern und an die Stelle überlebter Kunstformen die technische Form zu setzen. Dabei wird vielfach statt des Holzes das Metall, das gebogene Stahlrohr vor allem verwandt. Das Handwerk weicht einem Industriestil. Es entstehen Zimmer, in die durch sprossenlose Fensterscheiben des Lichtes fast zuviel dringt, die sehr sparsam möbliert sind, die hell und schattenlos erscheinen, alle etwas von der Sauberkeit eines Laboratoriums haben und in denen die Schränke bereits wieder in die Wände verlegt sind. Dabei sind die modernen Architekten aber nicht stehen geblieben. Sie haben erkannt, daß es keineswegs nötig ist, jedes Zimmer gegen alle Nebenzimmer mit Türen fest abzuschließen, daß wir zuviele Türen und Wände in unsern Wohnungen haben, daß, mit einem Wort, der konventionelle Grundriß von Grund auf revidiert werden sollte. Sie beginnen darum, die Räume gegeneinander zu öffnen, die einzelnen Zimmer dadurch für das Raumgefühl zu vergrößern und in einer neuen Weise Raumeinheiten herzustellen. Prinzipiell ist ein solches Vorgehen ganz richtig. Leider lassen sich viele Architekten gleich wieder zur Prinzipienreiterei verführen: sie nehmen alle

* Bei dieser Gelegenheit sei auch Bernhard Pankoks gedacht, weil er soeben sein sechzigstes Lebensjahr vollendet hat. Er hat von vornherein zu den wichtigen Gestaltern der Innenarchitektur gehört.

WERKSTATT GIOV. DA BOLOGNA, FLUSSGOTT. MODELL FÜR EINE BRUNNENFIGUR. UM 1590

AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Zwischenwände weg und deuten Zimmerteilungen gewissermaßen nur noch durch Paravents an; und dadurch geraten sie dann wie von selbst in ein formalistisches Denken, wo sie doch das Organische meinen. Daß die Versuche nicht radikal genug wären, läßt sich nicht behaupten. Die neue Wohnung wird gewissermaßen von den zweckhaftesten, von den am konsequentesten technisch betonten Räumen, vom Badezimmer und der Küche aus, neu gedacht. Doch bleibt dieses alles noch Experiment und kostet verhältnismäßig viel Geld; die wohlfeile Volkswohnung hat kaum schon davon profitiert. Und es ist bei allem Radikalismus noch nicht gelungen, allgemein gültige Einzellösungen zu finden. So ist, zum Beispiel, trotz aller Lichtröhren, die Beleuchtungsfrage noch ungelöst; und in den Materialfragen herrscht ebenfalls noch keine Übereinstimmung. Ganz zu schweigen vom Formalen, vom rein Architektonischen und Künstlerischen. Denn der heraufkommende Nihilismus im Formalen ist ja nur eine negative Tugend. Wir sind noch weit von einem Zustand entfernt, daß der Mieter in einer neuen Wohnung eine organisch vorgedachte Raumbestimmung und ein schönes Raumleben, daß er fertige Heizungs- und Beleuchtungsanlagen, eingebaute Schränke aller Art, eine Garderobenanlage, gute Wandbekleidung, einen wohnlichen Fußbodenbelag und manches andere noch ebenso selbstverständlich in den Zimmern vorfindet, wie er in der Küche Geschirrschränke, Herd und Aufwaschvorrichtung und im Badezimmer alles praktisch Erforderliche vorzufinden erwartet. Trotz aller technischen Errungenschaften ist immer noch der gewaltsam in die Wand getriebene Nagel unentbehrlich, der Bilder, Spiegel und Kleiderhaken hält, der die Garderobe und den Bücherschrank stützt und woran Portieren und Gardinen befestigt werden. Paradox ließe sich sagen: solange dieser Nagel noch nicht entbehrt werden kann, gibt es noch keine mit der Architektur zusammengewachsenen Möbel.

Gutes Anschauungsmaterial bietet eben jetzt ein Buch, in dem der vielgenannte Berliner Architekt Erich Mendelsohn sein eigenes Haus abgebildet und beschrieben hat. („Neues Haus, neue Welt", Buchverlag Rudolf Mosse, Berlin.) Nach den Tiefdruckreproduktionen und den Erklärungen zu urteilen, handelt es sich um ein Wohnhaus, in dem alle technischen Neuerungen zur Anwendung gekommen sind, um ein sehr durchgearbeitetes Bauwerk, mit dem der namhafte Architekt sein Bestes hat geben wollen und wohl auch gegeben hat. Es ist nun lehrreich, wie dieses halb architektonisch, halb ingenieurhaft begriffene Baugebilde, dem geschwollene, fatale Empfehlungen in drei Sprachen von Ozenfant und Redslob die Mission eines Musters zuweisen (der eine vergleicht den Geist des Hauses mit Goethe, der andere mit Bach!), dem ersten Blick wohl

AMADEO MODIGLIANI, DER GESTREIFTE SWEATER

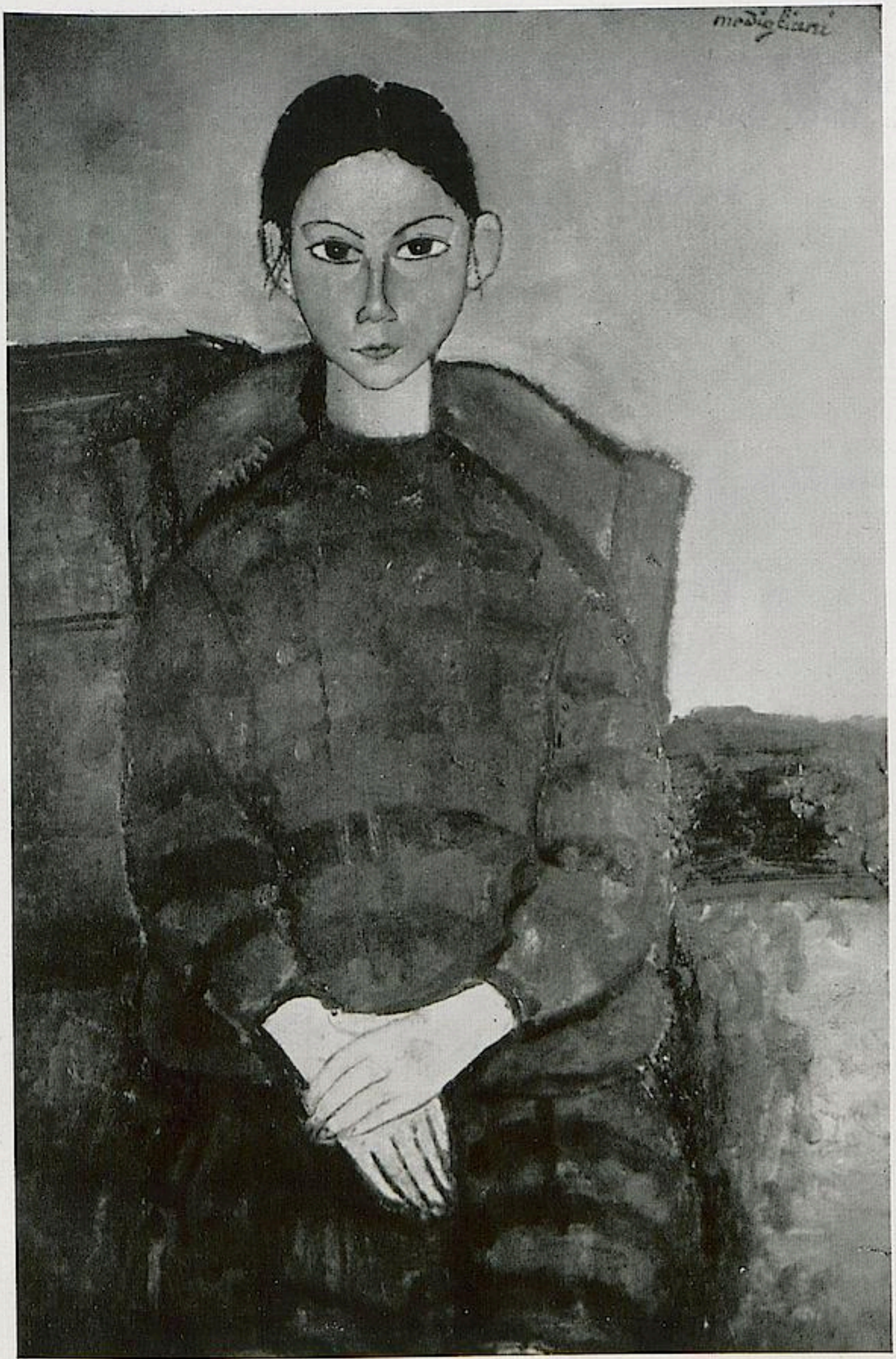
SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

modern erscheint, wie es tatsächlich einige praktische Forderungen nach organischer Einheitlichkeit erfüllt, wie es ihm gelingt, das Möbel vielfach fest wieder der Architektur zu verbinden, wie es im Entscheidenden dann aber doch im Konventionellen beharrt — wie jedenfalls kein Weg sichtbar wird von der immer noch bourgeoismäßigen, unkünstlerischen Haltung dieses Hauses zur Volkswohnung der Zukunft.
Es kann aber auch kaum anders sein. Denn wie sollen endgültige Lösungen der Wohnform im ganzen und für einzelne Möbel zustande kommen, solange eine allgemeine, geistig gewordene Nachfrage noch nicht vorhanden ist! Was wir sehen, ist alte Gewohnheit oder Experiment, oft beides zugleich; daneben gibt es einige künstlerisch schöne Ausnahmeleistungen. Das ist Schicksal. Nichtsdestoweniger sind alle lebendigen Bestrebungen beständig darauf gerichtet, die seit mehr als hundert Jahren verloren gegangene organische, funktionelle Einheit von Raum und Möbel, von Zweck und Form auf neuer Ebene wieder zu gewinnen. Die soziale Völkerwanderung wird ja einmal zum Stehen kommen. Dann wird es sich zeigen, daß die Vorarbeiten nicht verloren sind. Kommen die Menschen erst zur Ruhe, so werden sie auch eine Form schaffen, so wird ein Stil entstehen, der realisiertes Lebensgefühl ist und in dem das Praktische und Schöne darum eines sind.

Der Tod Modiglianis

von GOTTHARD JEDLICKA

Lascano Téguy hat erzählt, wie Modigliani zum letztenmal ausging. Zwischen den verworrenen Zeilen, die Dichtung sein wollen, errät man, wo das Leben den packenden Vorwurf gegeben hat.
Modigliani war an diesem Abend laut und fast gefährlich. Er schwankte hinter einer Gruppe von Malern her, mit denen er zusammengewesen, denen er aber in diesem Augenblick unangenehm war. Sie versuchten, ihn zu überreden, sich schlafen zu legen. Er war verletzt, weigerte sich, lärmte und folgte ihnen in einiger Entfernung hartnäckig nach. Die Nacht war stürmisch. Heftiger Wind bauschte die blaue Bluse des Malers, während er den Mantel, obwohl es kalt war, im Schmutz hinter sich herzog. Nächtliche Passanten gingen vorüber und wichen ihm aus. Die Maler hatten die Absicht, den Zeichner Benito an der Rue de la Tombe-Issoire aufzusuchen. Modigliani ging ihnen bis zur Tür nach. Da er mitgekommen war, entschlossen sie sich, ihn auch mit hinaufzunehmen. Doch



AMADEO MODIGLIANI, JUNGES MÄDCHEN

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

weigerte er sich und blieb auf dem Trottoir stehen. Ein Schutzmann, der die Runde machte, wurde durch sein verdächtiges Benehmen aufmerksam und wollte ihn auf die Wache führen. Im letzten Augenblick kamen seine Freunde hinzu, sprachen mit dem Polizisten und erreichten, daß er ihn freiließ. Sie nahmen ihn nun mit auf den Rückweg. Er war launisch und widerspenstig und rief: „Pas d'amis! Pas d'amis!“ Dann wollte er sie zwingen, sich in der kalten Nacht mit ihm auf eine Bank zu setzen. Sie drängten ihn, nicht sitzen zu bleiben, und ließen ihn zurück, als er ihren Bitten nicht nachgab. Das war in der Nähe der Kirche Montrouge. Bei diesem Anlaß holte er sich eine Lungenentzündung.

Mit hohem Fieber legte er sich hin. Seine Bekannten fanden ihn frierend auf einem kleinen Sofa; seine Freundin, die schon seit manchem Monat schwanger war, stand verängstigt daneben. Zborowski wollte einen Arzt kommen lassen; Modigliani sträubte sich dagegen. Man holte ihn trotzdem; er untersuchte, erkannte, wie gefährlich der Zustand des Kranken war und ordnete die Überführung in das nächste Krankenhaus an. Als man Modigliani davontrug, murmelte er: „Italia, cara, cara Italia!“ Auf der Fahrt wurde er bewußtlos. Im großen Saale der Charité an der Rue Jacob kam er unter vielen anderen Kranken zu sich und empfand in der ungewohnten Umgebung große Angst. Wenn das Fieber zunahm und das Bewußtsein schwand, redete er italienisch. Mit leidenschaftlicher Stimme sprach er sich überstürzende Worte, die niemand verstand, in denen man aber hin und wieder Verse zu erkennen glaubte. Er starb am Abend des folgenden Tages. Das war am 25. Januar 1920.

„Il est mort pour la galerie“, sagte mir ein Kritiker. Die Nachricht vom Tode Modiglianis schlug wie ein Blitz in die Schar seiner Freunde. Sie wurde zuerst im Dôme und in der Rotonde verbreitet. Auf Montparnasse erzählte man sich, die erste Tat von Kisling sei gewesen, sich ein Gebettuch zu verschaffen. Und Kisling selber berichtete, Jeanne Hebuterne habe sich über die Leiche geworfen und sich geweigert, sie zu verlassen. Von anderer Seite erfuhr man das gleiche genauer. Der Bildhauer Lipchitz berichtete mir: „Als Modigliani mein Bildnis malte, war er mit Simonne befreundet. Sie kam häufig zu ihm und war ihm gegenüber voll Aufmerksamkeit. Zu gleicher Zeit erzählte mir Modigliani von einem andern Mädchen, das er vor kurzem kennen gelernt hatte; er verglich sie mit Simonne und sagte von ihr: ‚Mais ça, ce n'est pas une femme tendre.‘ Die beiden Frauen hatten rasch voneinander erfahren; sie verstanden sich nicht. Das zeigte sich nun deutlich beim Tode Modiglianis. Als er gestorben war, kam Simonne ins Spital. Sie ließ sich vor die Leiche führen, sah sie lange an, ging hinaus und stellte sich vor der Tür auf. Später erst erschien Jeanne

im Sterbezimmer. Sie warf sich über die Leiche, schlug die Arme um sie und küßte sie leidenschaftlich auf Gesicht und Mund. Was die Frau tat, war gefährlich. Die Krankheit hatte als Grippe begonnen (es war das große Grippejahr), war in Lungenentzündung übergegangen, um in tuberkulöse Gehirnhautentzündung auszuarten. Die Ärzte und Schwestern fürchteten, daß die Frau, die schwanger und von zarter Gesundheit war, angesteckt würde. Nur mit unendlicher Mühe gelang es, sie zu entfernen. Erst als sie sich ausgeweint hatte, richtete sie sich auf, ging hinaus, sah vor der Tür Simonne stehen, schlug sie mitten in das Gesicht und eilte wortlos davon. Und Simonne ließ alles schweigend über sich ergehen."

Kisling ging mit einer großen Spendeliste umher. Dutzende von Namen standen darauf, hinter denen zum Teil Summen notiert waren. Der Plan war, Modigliani ein Grab auf dem Père-Lachaise zu sichern. Da einige Spender freigebig waren, wurde es möglich gemacht. Die Freunde gingen miteinander zur Charité. Viele umstanden die Bahre. Die Leiche mit dem strengen und großen Gesicht war mit Blumen bedeckt. Dazwischen sah man noch etwas, das jedem auffiel: auf der Brust des Toten lag eine große Locke herrlichen blonden Haares. Man sagte: „Sie hat sich diese Locke aus dem Haar geschnitten, als man sie zwang, ihn zu verlassen." Das war am Abend. Am folgenden Morgen hatte sich Jeanne aus dem Fenster gestürzt. Das Ereignis wurde mit Einzelheiten berichtet, die zum Teil erfunden waren. Man sagte, Freunde hätten Jeannes Eltern aufgesucht, um diese zu bewegen, die Leiche der Tochter aufzunehmen; die Eltern hätten laut gebetet, sich jedoch geweigert, der Aufforderung Folge zu leisten: „Wir haben keine Tochter mehr, die Polizei soll tun, was ihre Pflicht ist." Man erzählte sich auch von dem Anblick der Leiche auf dem harten Pflaster. Die Tat war in der Nacht geschehen, doch hatte man den Körper erst am Morgen gefunden und ihn, weil der amtliche Befund abgewartet werden mußte, mit einem Zelttuch bedeckt. Manche wußten doch, wie er aussah. Sie berichteten, der schmutzige Rock sei beim Sturz über den Kopf geflattert und habe ihn auf dem Boden überdeckt. So habe man nur die mit Blut überspritzten Beine gesehen, zwischen denen das werdende Kind rot aus dem Schoß gedrungen sei.

Das Begräbnis wurde ein öffentliches Ereignis. Die Freunde bereiteten es geschäftig vor. Man berichtete, Kisling, einer der eifrigsten, habe Emanuele Modigliani, dem Bruder in Livorno, den Plan mitgeteilt und die Antwort erhalten: „Enterrez-le comme un prince!" Der Bruder erzählte mir, das Telegramm, an dessen Wortlaut er sich nicht erinnere, habe in jedem Fall anders und einfacher gelautet, jene Fassung sei eine Schöpfung der Legende. Am Begräbnis nahmen viele Leute teil, wenn auch aus ver-

schiedenen Gründen. Der Tod der Freundin, der mit vielen Kommentaren durch die Presse gegangen war, hatte Neugierige herbeigelockt. Der Leichenwagen war mit Sträußen und Kränzen überladen. Auf bunten, von Kunsthändlern gestifteten Schleifen standen mit goldenen und silbernen Buchstaben Aufschriften, die zum Teil empfunden, zum andern Teil für die Menge und die Zeitungen berechnet waren. Im trüben Spitalhof, unter feuchtem Himmel, an dem graue Wolken tief hingen, lungerten in flüchtiger Kleidung und ausgetretenen Pantoffeln die Kranken, die ihre Betten verlassen durften, und betrachteten den Leichenwagen und seine Begleitung als ein Schauspiel. Viele schauten von den Fenstern aus zu und riefen andere Kranke aus den Betten herbei. Die Stimmung der Menschen, die im Zuge schritten, war in der seltsamen Weise gemischt, die sich dort bildet, wo ein Begräbnis halb intim, halb repräsentativ ist, wo Bürger, Künstler und eine unbestimmbare Bohème in einer eigentlich peinlichen Angelegenheit für eine kurze Weile beisammen sind und sich beobachtet wissen. Carco schildert den Anblick. Es waren vor allem Maler und Modelle, Schriftsteller und Journalisten, Leute von Montmartre und Montparnasse, Kunsthändler und Courtiers. Einige von ihnen waren berühmt. Auf andere fiel ein erster Strahl kommenden Ruhms. Sie waren nachdenklich gestimmt, betrübt oder strengten sich an, so zu tun. Jene, die sich ungezwungen gaben, erzählten, um sich die Zeit zu kürzen, kleine Geschichten aus dem Leben des Toten, an denen sie umzubilden begannen. Diesen Leuten fiel eine Tatsache auf, die bei solchem Anlaß selbstverständlich ist: an den Straßenkreuzungen grüßten die Polizisten in gemessener Haltung den Sarg, in dem der Maler lag, den sie, als er noch lebte, so oft auf die Wachtstube gebracht hatten. Als das Picasso sah, wandte er sich an Carco, der im Zuge neben ihm ging und sagte: „Du siehst, nun ist er gerächt!“ Modigliani war auch noch auf andere Art gerächt, die genauer zu seinem Ende paßt, weil ihre Ironie deutlicher ist. Salmon erzählt davon. Ein berühmter Händler, der mitging, sagte zu ihm, der als einer der ersten die Aufmerksamkeit auf Modigliani gelenkt hatte: „Wenn Sie zufällig einen genialen jungen Mann kennen, so machen Sie mich doch bitte rasch auf ihn aufmerksam. Es ist mir so peinlich, Modigliani verpaßt zu haben!“

AMADEO MODIGLIANI, PHOTOGRAPHIE

Islamische Kunst aus Berliner Privatbesitz

von F. HEINRICH SCHMIDT

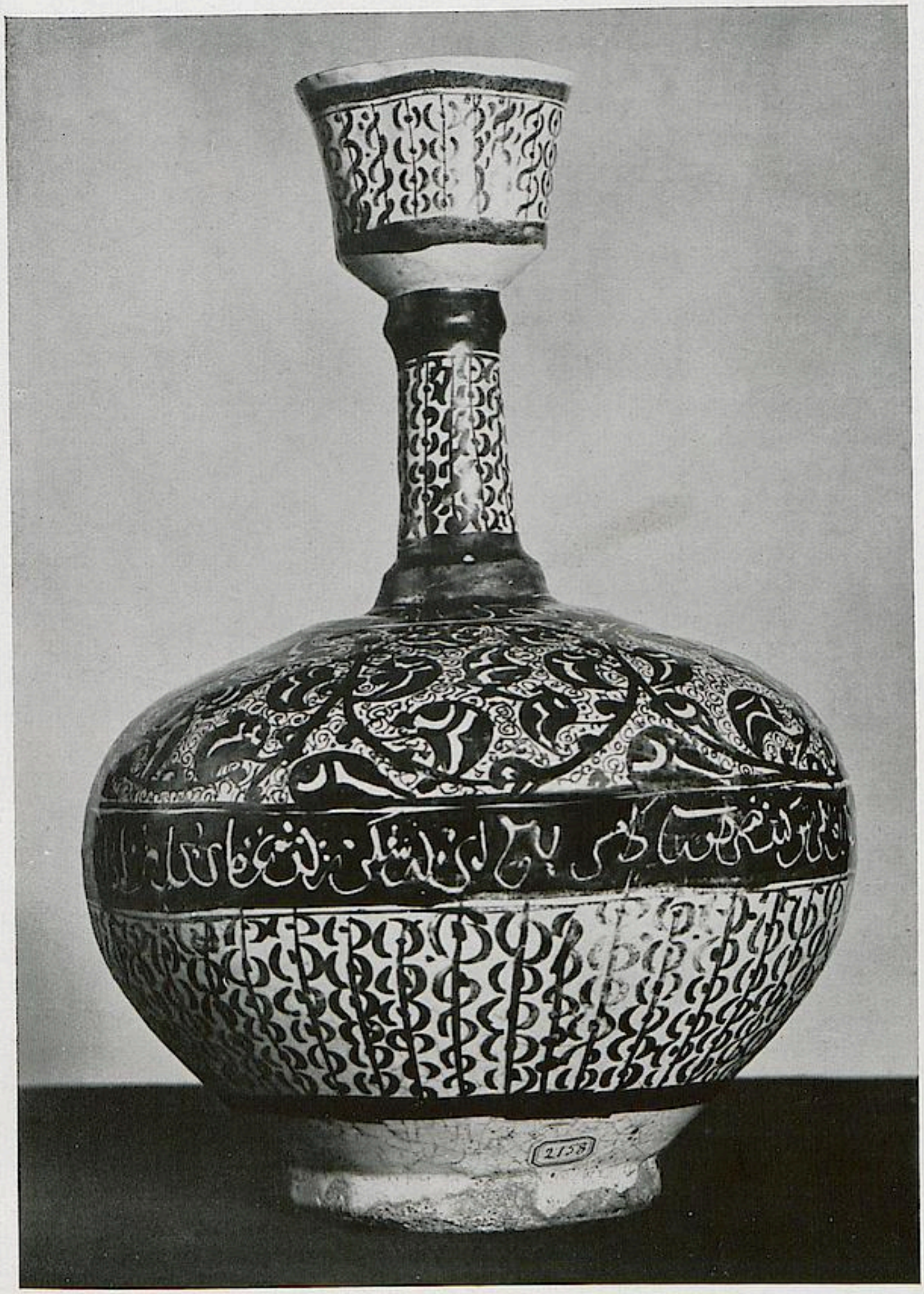
Die Freude an der handwerklichen Leistung hat wie schon im Mittelalter, so sicherlich auch in neuerer Zeit zum Sammeln islamischer Kunst in erster Linie den Antrieb gegeben. Das führt die kleine Schau islamischer Kunst aus Berliner Privatbesitz eindrucksvoll vor Augen, die Direktor Kühnel im Kaiser-Friedrich-Museum zeigt (Saal 22/23, Mai-Juni).

Schon, daß die Töpferkunst im Mittelpunkt des Sammlerinteresses steht, darf als ein Beleg für das angedeutete Verhältnis angesehen werden. Am zahlreichsten sind persische Fayencen vertreten aus der Blütezeit der persischen Keramik kurz vor und nach der Eroberung Vorderasiens durch die Mongolen (1225). Einer der wichtigsten Herstellungsorte vor diesem Einfall war Ray (oder Raghes in der Nähe von Teheran). Außer den mit intensivem Kobaltblau oder Türkisgrün einfarbig glasierten Schalen, Flaschen und Lampen verdienen besonders die Lüsterfayencen Beachtung. An ihnen fand in der Beschränkung auf schnelle pinseltechnische Gestaltung das zum Abstrakten neigende islamische Ornament zuerst die klare Formulierung als Arabeske, wie die Scherbenfunde aus Samarra, Ktesiphon und Fostat aus den Anfängen der islamischen Kunstbetätigung deutlich zeigen. Man hat die Erfindung der Lüstertechnik damit erklärt, daß sie als Ersatz für das im sasanidischen Persien zu hoher Blüte gelangte Gold- und Silbergerät dienen sollte, deren Besitz wie überhaupt den Besitz von Gold der Islam nicht mit seiner Weltanschauung vereinen konnte. In der Tat kann man zahlreiche Gefäßformen wie die an getriebene Arbeiten erinnernde bauchige Flasche auf die Metallkunst zurückführen. Ebenfalls die neben der Lüsterbemalung gepflegten wie Gravierarbeit aussehenden Ritztechniken weisen in diese Richtung.

Eine andere Fayencegattung stand in engstem Zusammenhang mit der Miniaturmalerei und strebte daher eine mehr farbige Wirkung an. Es ist die sogenannte Minaï-Ware, die ebenfalls mit den Werkstätten von Ray in Verbindung gebracht wird. Hier wird auf türkisfarbenem oder weißem Grund, oft unterstützt durch plastische Modellierung, eine meist aus figürlichen Szenen bestehende farbenfreudige Schmelzfarbenmalerei auf der Glasur angebracht, deren koloristische Lockerheit durch geschickt verwendete Vergoldung gehoben wird. Außer den üblichen Schalen sieht man auch reicher profilierte Gebilde, unter denen eine bauchige türkisgrüne Flasche hervorragt mit kugel- und mandelförmigen plastischen Auflagen, die an Metalltechniken erinnern und eine weiße Schale, die innen nach Art eines Textilmusters mit einer Folge von goldenen Wellenranken verziert ist, in deren Zwischenräumen Vögel an stilisierten Brunnen sitzen.

Am meisten sprechen uns indes jene Fayencekacheln mit Tierfriesen aus der persischen Fabelwelt an, von denen besonders ein türkisgrünes Stück, auf dem zwei auf Apfelschimmeln dahergaloppierende Jäger eine fliehende Gazelle stellen, Beachtung verdient. Die blau gefleckten Schimmel mit den in bunte Gewänder gehüllten Reitern auf dem reich vergoldeten Arabeskengrund geben Zeugnis von der Bildkraft persischer Phantasie, die in der Miniaturmalerei ihre höchste Blüte erlebte. Man ist versucht, noch zahlreiche andere Beispiele der persischen Baukeramik eingehender zu betrachten, etwa in Gestalt der Kreuz- und Sternfliesen mit reizvollen Tierbildern in Lüsterbemalung, der in Kobaltblau und Lüster bemalten Kacheln, die zum Teil schon in die mongolische Epoche gehören, woraus das Auftauchen der chinesischen Drachentypen zu erklären ist.

Wurde die naturalistische Darstellung von Lebewesen in der islamischen Welt im allgemeinen als ein vermessener Wettbewerb mit dem alleinigen Vorrecht des Schöpfers aller



FLASCHE, LÜSTERFAYENCE. PERSIEN, 12. JAHRHUNDERT

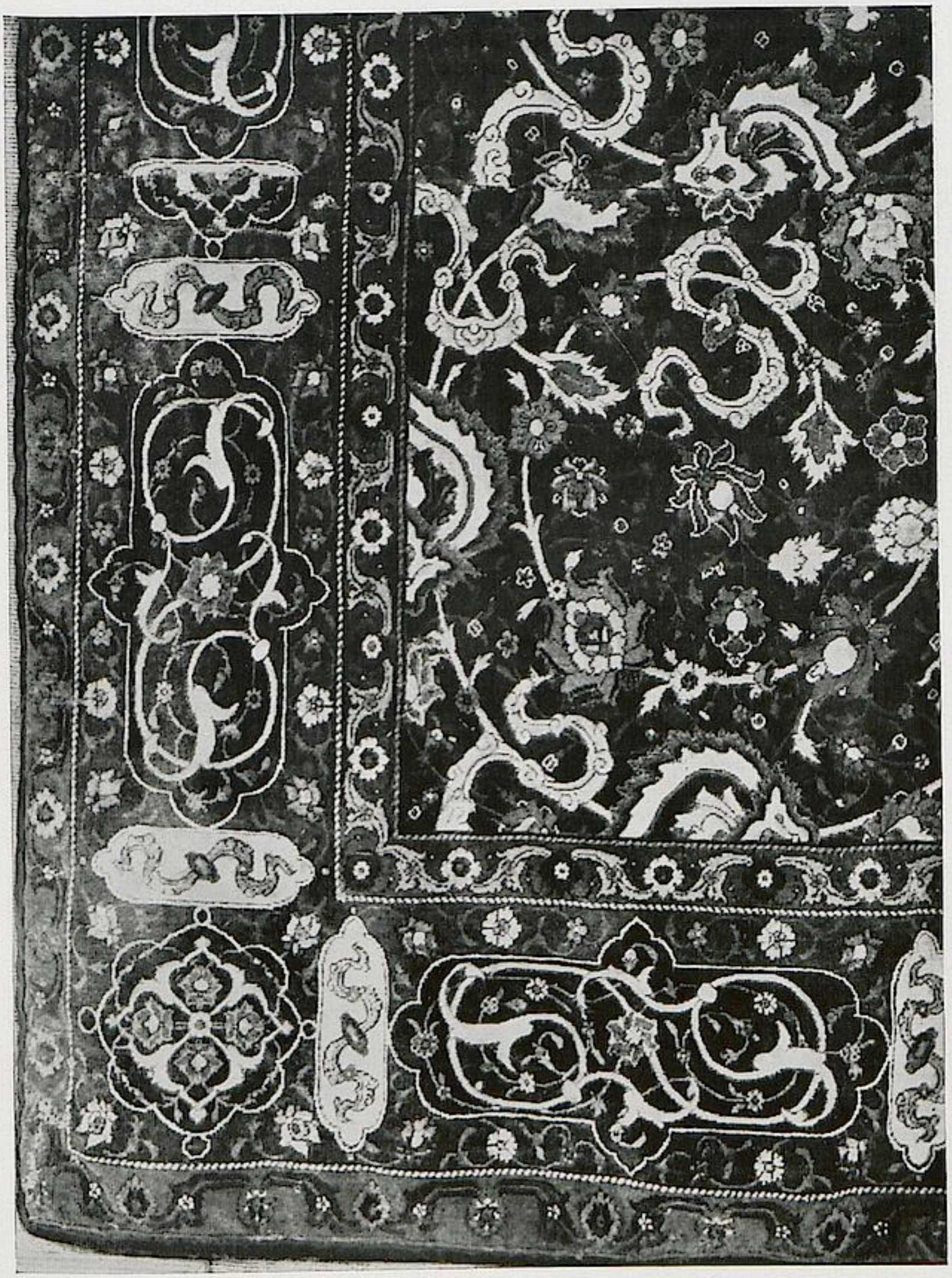
AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Dinge angesehen, so entfaltete sich um so reicher die dekorative Abstraktion figürlicher Motive, deren hohe schöpferische Qualitäten man besonders in einigen Werken der Kleinplastik aus Fayence bewundern kann (Räuchergefäße oder Badraspeln). Ein türkisgrün glasierter Stier und eine Sphinx geben davon eine anschauliche Vorstellung (diese letzte stammt aus den bedeutenden keramischen Manufakturen Mesopotamiens in Rakka am Euphrat, die unter anderem auch mit einer großen, mit Arabesken bemalten Schale vertreten sind).

Aber noch weitere keramische Techniken verdienen eingehendere Würdigung, wie zum Beispiel die mit sahnenweißer Glasur, deren Rand mit einem Palmettfries in Durchbrucharbeit dekoriert ist oder die unter türkisgrüner Glasur schwarz bemalten Schalen, deren ornamentale Belebung durch eine Art Sgrafittoverfahren bereichert wird, indem die Arabeskenzeichnung oder die Schrift, die ja meistens mit zur ornamentalen Ausstattung herangezogen wird, aus dem schwarzen Malgrund ausgekratzt wurde. Auch einige Fayencen der mongolischen Epoche sind vertreten, bei deren Bemalung (unter der Glasur) vielfach von chinesischen Fabeltieren und Blütenformen Gebrauch gemacht wurde (nach einem Scherbenfundort Sultanabad-Ware genannt).

Obwohl die Keramik den bedeutenderen Anteil an der Ausstellung hat, darf man nicht an den Gläsern vorübergehen. Man weiß aus Uhlands „Glück von Edenhall", das von einem in Wirklichkeit freilich nicht zerbrochenen, sondern noch heute im Victoria- und Albert-Museum bewahrten syrischen Glas mit Emailbemalung handelt, daß schon im Mittelalter die islamischen Gläser zu den Schätzen des Hausrats gezählt wurden. In der Ausstellung kann man sich von der Emailmalerei an Hand einer großen Glasampel eine Vorstellung machen, die an Schnüren aufgehängt zur Beleuchtung in der Moschee diente. Frühere zum Teil farbige Gläser sind in eine Hohlform geblasen, die die negative Form des plastischen Dekors enthielt. Auch hier war die Schrift ein beliebtes ornamentales Motiv, durch die sich gelegentlich der Hersteller auf dem Glase verewigte. Während die genannten Gläser ebenso wie solche mit Fadenauflagen und anderen Ziermethoden meist dem ägyptisch-syrischen Kulturkreis angehören, führen einige stattliche geschliffene Arbeiten in Gestalt von Flaschen und kleinen Büchsen wieder nach Persien. Ein besonders gelungenes Stück ist eine Flasche, deren Hals und Schulter aus kobaltblauem Glase besteht.

Die größte Anziehung pflegen die Teppiche auf den Besucher auszuüben. Die Knüpfkunst vermochte der abstrakten Verve der Arabeske und der stilisierten Blüte erst recht das eigentümliche ornamentale Leben zu verleihen. Die klare geometrische Komposition der türkischen Teppiche, denen allerdings in den Uschaks (so genannt nach dem Herstellungsort in Klein-Asien) mit ihren dunkelblauen, hellblauen, tomatenroten und stumpfgelben Farben und manchen oft auf ein dunkles Karmoisinrot abgetönten Erzeugnissen der türkischen Hofmanufaktur eine freiere, doch geometrisch gestraffte Arabeskenzeichnung zugrunde liegt, hebt sich mit ihren starken dekorativen Akzenten wirkungsvoll von den in der Zeichnung und in den Farben ungleich mannigfaltigeren Erzeugnissen der persischen Manufakturen ab. Man kann sich die vielfältigen ornamentalen Gliederungssysteme und die Fülle der Details am besten erschließen, wenn man von den sogenannten Drachenteppichen ausgeht (vgl. Kunst und Künstler, 1930, S. 465). Sie greifen auf eine Art archaischer Vorform der Knüpfkunst zurück und sind meistens in Rauten gegliedert, der geläufigsten textilen Komposition. Für die Zeichnung besonders charakteristisch ist die eigenartige Verquickung animalischer, oft von chinesischen Drachentypen abgeleiteter Formen mit vegetabilen Gebilden. Man wird gewisse Beziehungen dieser in das Kaukasusgebiet gehörenden Gattung mit den meist ebenso gegliederten sogenannten Vasenteppichen



TEPPICH MIT SOGENANNTEM ISFAHANMUSTER UND SILBERBROSCHIERUNG
PERSIEN, UM 1600

AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

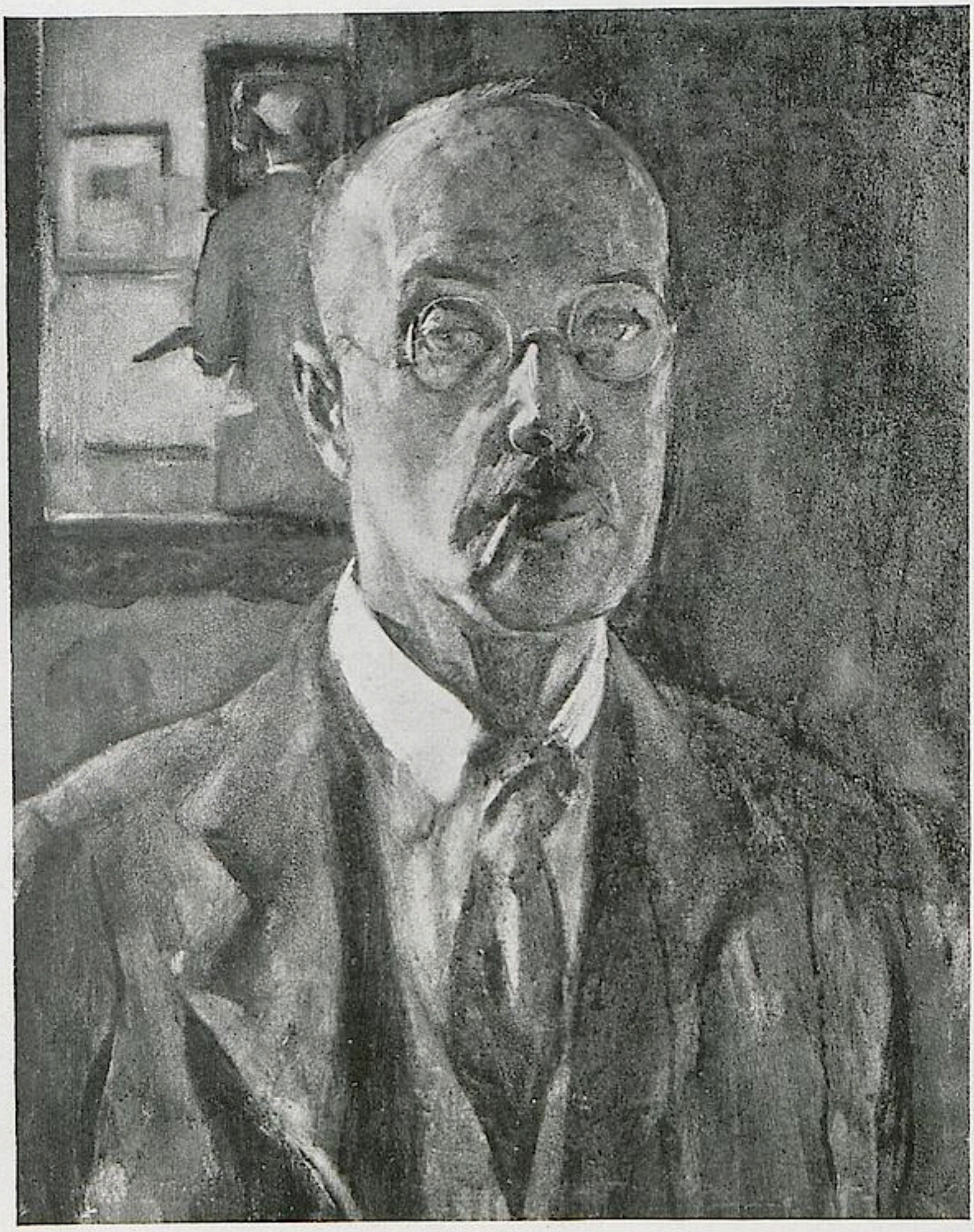
kaum verkennen können, wovon ein hervorragendes Stück in der Ausstellung Zeugnis gibt (Kunst und Künstler, a. a. O. S. 461), das aus einem mit Lanzettblättern begrenzten Rautensystem besteht. Viel charakteristischer sind für diese Teppiche allerdings die großblumig stilisierten Päonien, Lilien und Lotusblüten. Wie das geometrische Element skandierend in diesen Reichtum der vegetabilen Details eingreift, zeigen einige gute Medaillonteppiche. Der eine mit sehr geschickt in der Fülle der Blüten verteiltem Tierornament läßt besonders deutlich erkennen, wie mit Hilfe von Mittelmedaillon mit Anhängern in der Achsenrichtung und Eckzwickeln die Flächengliederung eines geschlossenen Feldes gelöst wird. Ein erstaunlich gut erhaltener Wirkteppich mit Goldbroschierung führt vor Augen, welche Modifikationen die andersartige Technik im Gefolge hat. Andrerseits kann man sich an einem sehr schönen auf sattes Karmoisinrot und Grün abgetönten Isfahanteppich von der Bereicherung der Zeichnung eines Knüpfteppichs durch Zuhilfenahme der Goldbroschierung überzeugen. Wie die persischen Anregungen besonders von seiten der Hofmanufakturen von Isfahan in der indischen Knüpfkunst Aufnahme fanden, sieht man an einem stumpf krapprot gefärbten Teppich mit großblumiger, locker verteilter Zeichnung auf fein ziseliertem Rankengrund, dessen scheinbar ganz freie Gliederung doch einem textilen Rapport gehorcht.

Eingehende Betrachtung verdient ein bisher unbekannter stattlicher spanisch-maurischer Teppich, der in den grün, hellblau, gelb und roten Farben (von starkem Feuer) und in der Flechtbandgliederung eng mit dem Dekorationsstil der Alhambra zusammenhängt und mit den danach benannten Goldbrokaten, deren Gliederung ebenfalls verflochtene Bänder in unerschöpflichen Variationen zugrunde liegen. Gleich enge Beziehungen bestehen zu der unter dem Namen der Holbeinteppiche bekannten anatolischen Gattung, von der sich allerdings dieses Stück in den Farben und dem nahen Verhältnis zu dem Formenkanon der Textilkunst wesentlich unterscheidet.

Unter den Sonderausstellungen der Staatlichen Museen kommt dieser kleinen erlesenen Schau deshalb eine besondere Bedeutung zu, weil hier in einem Ausschnitt gezeigt wird, welchen Gegenständen sich das Interesse des Sammlers islamischer Kunst zuwendet. Daß es in Berlin überhaupt geweckt wurde, wird vor allem Wilhelm v Bode verdankt, der zuerst als Forscher und Sammler seine Aufmerksamkeit dem Orientteppich zuwandte und sodann in hohem Maße Friedrich Sarre, dessen Beispiel auch auf andere Sammler anregend wirken mußte. Es ist zu begrüßen, daß durch derartige Veranstaltungen das gesunde Verhältnis zwischen Sammler und Museen auch auf diesem Sondergebiet weiter gepflegt wird.

Ulrich Hübner †

Unerwartet und allzufrüh ist Ulrich Hübner im sechzigsten Lebensjahr gestorben. Obwohl er einer der Träger vom Geiste der Berliner Sezession war, Senator der Akademie, Leiter eines Meisterateliers für Landschaftsmalerei und einer der zuverlässigsten Helfer bei allen Veranstaltungen der Akademie, hat sich der ruhige Mann mit dem beschwichtigenden Temperament immer still im Hintergrund gehalten und von dort aus das Gute zu wirken versucht. Er scheute den Lärm, im Leben und in der Kunst. Aus einem familienhaften Selbstgefühl heraus. Denn er war der Enkel einer alten Maler- und Gelehrtenfamilie. Aus einem vererbten, nicht eben stürmischen oder elementaren Talent hat er durch Selbstzucht das Möglichste gemacht. Das Entscheidende gelernt hat er in Karlsruhe, vor



ULRICH HÜBNER, SELBSTBILDNIS

allem bei Schönleber, der in seiner Jugend ein guter Schüler der Fontainebleauer gewesen war. Die Süddeutsche „Stimmungslandschaft" und Manets später Landschaftsimpressionismus haben Hübners Kunst in merkwürdiger Doppelwirkung endgültig den Charakter bestimmt. Sein Naturell hat ihn angehalten, das Impressionistische zum Dekorativen hin zu führen und dem Natureindruck etwas schmeichelnd Barockes zu verleihen. Das sinnlich Stimmungshafte seiner Landschaften ist virtuos pointiert; seine Palette bevorzugte klingende Farben. Gemalt hat Hübner vor allem in Potsdam, Hamburg, Lübeck und Travemünde. Er war viel und gern draußen; die reife Sommernatur war

sein Atelier und seine Akademie. Julius Elias hat in diesen Blättern von ihm einmal gesagt: „Er ist fröhlich in seiner Kunst, weiß, welche Erbschaft er höherorganisierten Naturen zu danken hat und tritt hinter die starken Schöpfer mit schweigendem Verdienst zurück. In der reichen Generation der Begabungen aber . . . wird er einst unter den Tätigsten und Besten genannt werden." K. Sch.

Die Wilhelm-Busch-Jubiläumsausstellung in Hannover

von ROBERT DANGERS

Wilhelm Busch hat zu seinen Lebzeiten niemals Bilder oder Zeichnungen ausgestellt. Die Nachlaßausstellung kurz nach seinem Tode blieb verhältnismäßig wirkungslos. Erst jetzt, über zwanzig Jahre nach seinem Tode, hat die Wilhelm-Busch-Gesellschaft in Hannover eine große Jubiläumsausstellung veranlaßt. Es ist die erste Busch-Ausstellung, die in chronologischer Folge eine Übersicht gibt. Damit dürfte das Werk des Künstlers endlich an den Ehrenplatz in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts versetzt werden, der ihm zukommt.

Busch ist als Maler ein eigenwilliger Einzelgänger. Seine Entwicklung zeigt keine ganz einfache und klare Linie. Er hat ständig nach neuen Form- und Farbwirkungen gesucht. Als große Vorbilder galten ihm häufig die alten niederländischen Maler Brouwer, Hals, Ostade usw. Aber in den Zeiten starker künstlerischer Eigenleistung spürt man es weniger. Dann hat er mit seiner Malerei beachtenswerte Höhepunkte erreicht. So um 1875 im Porträt und im Stilleben. Besonders hervorzuheben das Bildnis seines Bruders Dr. Otto Busch, sowie mehrere Jungensköpfe von lebendiger Frische und Leuchtkraft. Von den Stilleben dieser Zeit ist wohl das Stück mit der goldenen Aschenschale am schönsten; von ähnlicher hoher malerischer Kultur sind einige andere Stilleben: ein geschlachteter Ochse, ein Schweinskopf und ein toter Hahn mit Beiwerk. Am Ende der achtziger Jahre, um 1886/87 steigern sich die malerischen Leistungen zu einem sehr hellen und durchleuchteten Impressionismus. Eine ganz eigene Note gewinnen seine Ölbilder nochmals um die Mitte der neunziger Jahre. Damals malte Busch in furioser und ornamentaler Weise Landschaften mit kleinen roten Figuren. Auch diese Bilder nehmen spätere Probleme vorweg.

Aus dem Gesamtbestand von etwa fünfzehnhundert Handzeichnungen sind auf der Ausstellung 282 Blätter in chronologischer Folge ausgewählt. Diese Handzeichnungen haben nichts mit Karikatur zu tun. Es sind rein formende Darstellungen des bildenden Künstlers. Besonders fallen die herrlichen Zeichnungen nach Blumen und Pflanzen auf. Dann viele Blätter mit Bäumen, Kopfweiden und Eichen. Eichengruppen als Rohrfederzeichnungen erinnern an die Blätter der Meister der altdeutschen Donauschule. Unter den schönen landschaftlichen Bleistift- und Rötelzeichnungen sind teilweise große, bildmäßige Blätter. Gewisse Feder- und Pinselzeichnungen erinnern in der Qualität an Menzel oder an alte Meister. Sogar einige Silhouetten und zwei Radierungen kommen vor. Von den vorhandenen (etwa dreißig) Skizzenbüchern sind acht ausgelegt. Eine Vitrine zeigt sechs kleine Plastiken von Busch, darunter besonders schmissig und glänzend gearbeitet eine kleine Tonplastik „Kellermeister und Teufel".

So ahnt man erst, welche Fülle von Formbesitz dem genialen Zeichner zu Gebote stand, wenn er seine Bildergeschichten in die Welt schickte. Er hat sie stets zeichne-

WILHELM BUSCH, EICHENGRUPPE. FEDERZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG, HANNOVER

AUS DEM KATALOG, HERAUSGEGEBEN VON A. DORNER

risch entworfen, die Verse kamen hinterher. Die Ausstellung zeigt ganz oder teilweise die Originale zu neunundvierzig großen und kleinen Bildergeschichten. Es sind Blätter und Hefte, die Zeichnungen mit Bleistift, Feder oder Pinsel bringen, dazu den handschriftlichen Text, alles im graphischen Gesamtbild. Viele Zeichnungen sind leicht getönt mit Wasserfarben oder Buntstiften. Jeder Vergleich mit den gedruckten Ausgaben zeigt den großen Abstand vom Original. So bleibt für die Zukunft die Forderung nach Herausgabe der Originalmanuskripte in guten Lichtdrucken bestehen.

Wege und Irrwege unserer Kunsterziehung

I. Einwand von RICHARD RIEMERSCHMID

In seinem Aufsatz: Erwiderung an Hans Meid im Märzheft 1932 hat Albert Lamm meine Schrift: „Wege und Irrwege unserer Kunsterziehung" genannt und die Bemerkung dazu gemacht, daß dort „nichts Geringeres verlangt werde, als daß das Naturstudium aufgegeben werden soll, da der Maler aus dem Kunstgewerbe hervorzugehen habe, schöne Flächen liefern solle und hierzu das Fotografieren mit der Hand nicht zu erlernen brauche."

Nun habe ich solchen Unsinn nie gedacht und auch nie geschrieben. Daß man ihn dennoch aus meiner Schrift herauslesen kann, bedauere ich sehr, aber ich kann, glaube ich, nichts dafür. Doch liegt mir daran, daß gerade vor den Lesern dieser Zeitschrift das Mißverständnis nicht ganz ungeklärt bleibt.

Ja, diese Art von sogenanntem Naturstudium, wie sie in vielen „Naturklassen" heute noch geübt wird, diese bequeme, geistlose und begeisterungslose Art, Aktmodelle und ähnliches abzuzeichnen oder abzumalen, die weniger auf das Gewinnen lebendiger Formvorstellungen abzielt, als auf das „richtige" Übertragen des Modells, wie's auf dem Podium da oben steht, auf das Papier oder die Leinwand, diese Art des Naturstudiums habe ich allerdings immer bekämpft; aber nur in dem Sinn, daß es zu ersetzen ist durch ein viel ernsteres, leidenschaftlich sich hingebendes, durch ein zum Wesentlichen vordringendes, die räumliche Form der Einbildungskraft einverleibendes Naturstudium. Freilich ist das schwierig und anstrengend, auch wird es durchaus nicht nur in den Schulsälen, sondern noch mehr unmittelbar vor dem ausdrucksvollen Leben und der Fülle seiner bewegten Erscheinungen sich abspielen. Wer aber diese Schwierigkeiten nicht bewältigen kann, der sollte — das, meine ich, wäre der richtige Weg, um zu verhindern, daß immer weiter, mit Staatshilfe und auf Staatskosten das „Kunstmaler"-Proletariat vermehrt wird — gerade durch die Schule hingewiesen werden auf andere und für ihn besser sich eignende Möglichkeiten, aus seiner Formbegabung etwas herauszuholen, was dauernden Wert hat. Auf diesen anderen Gebieten brauchte er dann vielleicht, als Goldschmied z. B. oder als Handweber, überhaupt kein Naturstudium in dem Sinne, wie's der Maler oder Graphiker braucht, und vielleicht bewährt er sich dabei doch als eine kräftige Begabung. Jeder soll eben dahin geführt und dort heimisch gemacht werden, wo gerade das Talent, das er hat, sich ausbilden und gedeihen kann, und das vergebliche Bemühen, ihm so ein Normaltalent, wie es zu hübschen Erfolgen auf der Kunstausstellung führt, anzuerziehen, könnte meinetwegen unbedenklich ausgerottet werden.

Die Gestaltungskraft ist der Kern der künstlerischen Begabung, unter der ich nicht Geschicklichkeit, sondern schöpferischen Trieb zum Sichtbaren verstehen möchte; und der Gestaltungskraft vor allem andern muß deshalb auch die Erziehung gelten. Viele von

den mit Gestaltungskraft Begabten sind nicht geborene Maler oder Bildhauer, dann sollten aber auch unsere Schulen nicht so tun, als sähen sie ihre Hauptaufgabe in dem aussichtlosen Versuch, sie „mit Hebeln und mit Schrauben“ doch dazu zu machen.

II. Antwort von ALBERT LAMM

Was ich über die Riemerschmidsche Broschüre gesagt habe, „kann“ nicht nur aus ihr „herausgelesen“ werden, sondern ist ihr entscheidender Inhalt. Ich habe diesem Inhalt allerdings bewußt die Deutlichkeit gegeben, die Riemerschmid scheut.
Man lese aufmerksam Seite 23—25.
Danach gibt es heute drei neue Schaffenskräfte: die Ingenieurkonstruktionen, die neue Architektur und das Kunstgewerbe, und die „revolutionären“ Kräfte der bildenden Kunst, Kubismus und Futurismus. Letztere Bewegung hat sich „heute selber noch nicht begriffen, namentlich nicht begriffen als Teilerscheinung“. Aber diese drei Bewegungen finden sich im Sinne Riemerschmids doch zusammen, was er eine innere Nötigung nennt. „Wie kleinlich erscheint gegenüber einer solchen inneren Nötigung — — das Einteilen in freie und angewandte Kunst, in Kunstgewerbe und Industrie und Technik. Pedantenordnung!“ Dieses Zerfaseln aller Begriffe ist charakteristisch. Es ist notwendig für eine Theorie, die den Tatsachen aus dem Wege geht. Denn in der Tat sieht die Sache ganz anders aus: der Intellektualismus kommt im Technischen zu einer unbelasteten Auswirkung, zerstört aber zunächst durch intellektuale Konstruktionen das intelligible Kunstschaffen.
Ich muß mich hier rücksichtslos aussprechen können.
Riemerschmid wollte Maler sein; wollte den Impressionismus „überwinden“ und einen „Stil“ schaffen. Als das nicht ging, wurde er Kunstgewerbler. Als solcher hat er Wesentliches geleistet; geriet aber auf den Abweg, an die Notwendigkeit einer Diktatur Riemerschmid zu glauben. Riemerschmid beherrscht und übersieht das Ganze, eben „die“ Kunst. Er will eine Schule leiten, wo die Jugend von ihm auf ihre „Teilgebiete“ überwiesen wird. Er will aber Mißverständnissen vorbeugen und gibt zu, daß an dem Impressionismus etwas ist. Nur „darf nicht angenommen werden, namentlich von den Schulen nicht, daß diese neuen Randgebiete allein Bedeutung haben“. Vielmehr fordert das Kunstgewerbe (bzw. Riemerschmid): „Zuerst ist es selbstverständlich bei einem Bildaufbau, auszugehen von den begrenzenden Linien, von dem gegebenen Format, selbstverständlich ist die ungezwungene Rücksicht, das Anschmiegen jeder schmückenden Zutat an den Träger der Verzierung“, usw. (S. 20); hier haben wir das Bild als kunstgewerbliches Bijou. Aus der kunstgewerblichen Einheit soll eben das Bild abgeleitet werden.
Was Riemerschmid über das Naturstudium sagt, sind dem Sinne nach (soweit eben seine Betrachtungen überhaupt Sinn haben) Binsenwahrheiten; auch wir Älteren haben uns schon als junge Akademiker über die Schwierigkeit der Frage unterhalten, was bei dem Naturstudium zu echter Produktion führt und was nur eine ergebnislose Bemühung der Sitzgelegenheit ist. Was er dann scheinbar als eine erlösende neue Einsicht vorträgt, sind allgemeine und leere, dabei leidenschaftlich herausgeschwulstete Wortgebilde, wie sie oben nachzulesen sind. Daß das bisherige Naturstudium (das ich leider bereits arg vernachlässigt sehe) abzuschaffen sei, betont er eindeutig wiederholt; S. 25 nennt er es verderblich und Fähigkeiten zerstörend, S. 13 hindert es die Malerei an der Erreichung des Zieles. Den Kohl auf S. 14 möge jeder selbst nachlesen. Wenn er einmal konkret zu sagen versucht, wie er sich „ein viel ernsteres, leidenschaftlich sich hingebendes, zum Wesentlichen vordringendes, die räumliche Form der Einbildungskraft einverleibendes Naturstudium“ denkt, so kommt dabei recht armseliges Zeug heraus. „Ein Modell — — wird vorgeführt und

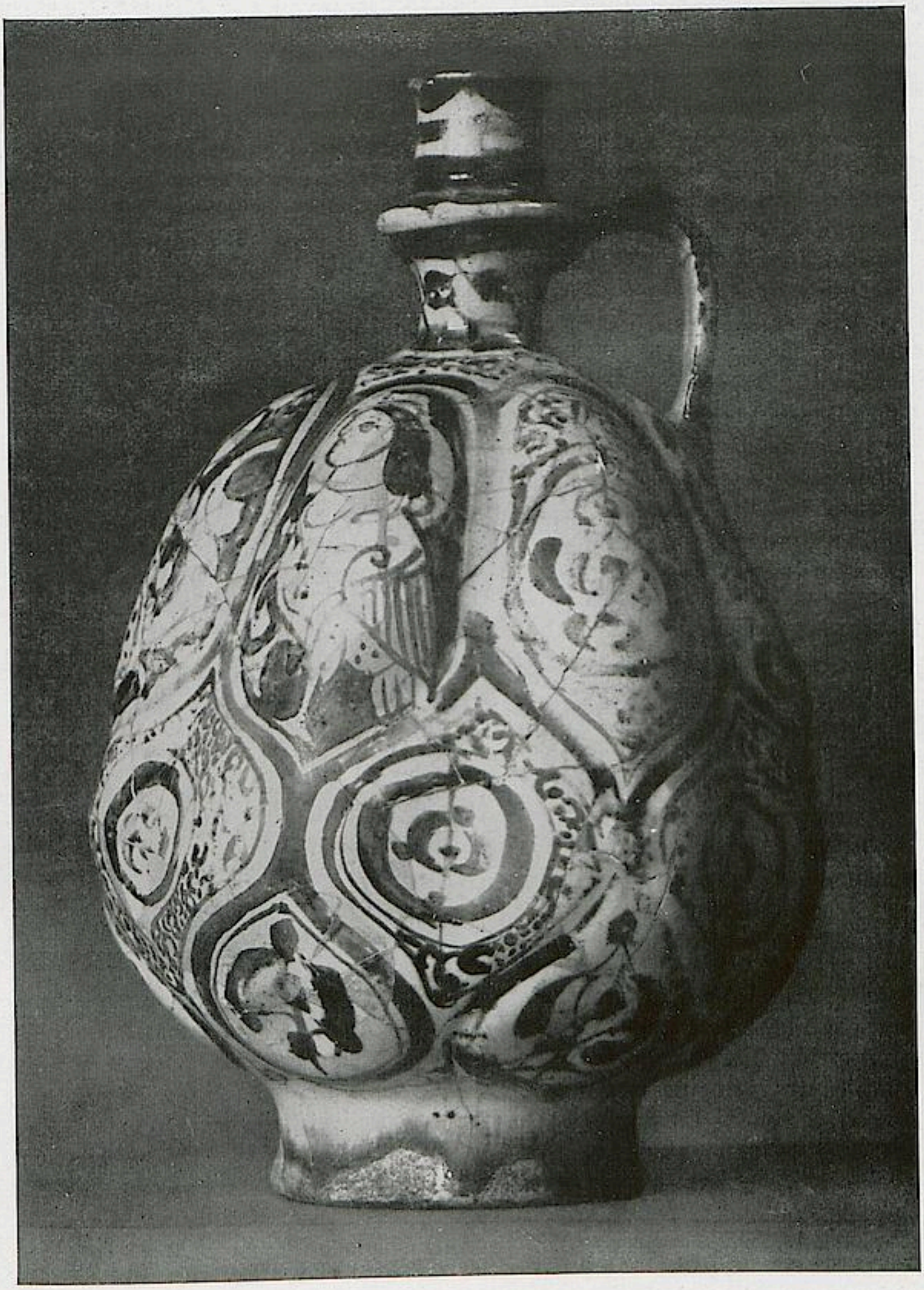
zeigt sich einige Minuten, nicht in einer bestimmten ruhigen Stellung, sondern beliebig sich bewegend." (S. 5) Das müssen die Schüler dann „aus der Einbildungskraft" aufs Papier bringen. Und das heißt dann auch noch Naturstudium.
Das Ergebnis des Naturstudiums, das wir sonst als Können bezeichnen, nennt er hartnäckig „Geschicklichkeit". Sein individuelles Verhältnis zu den Begriffen (vergl. oben die „Pedantenordnung") erleichtert ihm theoretische Konstruktionen und Ausweichen in der Polemik.
Herrschender Typus. Nicht malen und nicht denken können, und damit sich berufen fühlen, eine Malerei von Jahrhunderte alter Geschichte abzuschlachten und der Welt eine neue zu versprechen, von der man selber zugibt, daß man von ihr eigentlich nichts zeigen kann und ihr Werk bisher als „Verzweiflungstat" zu entschuldigen ist; von der man zugeben muß, daß man hier auch „vor offenbarem Unsinn nicht zurückscheut" (S. 24).
Zur Jugenderziehung zu empfehlen. Denn „diese wichtigsten und schwierigsten Probleme dürfen nicht aus dem Gesichtskreis der Anfänger gerückt werden", — man muß sie verrückt machen.

Berliner Chronik

von KARL SCHEFFLER

Bildnisausstellung Max Liebermann

Im Ausland, zum Beispiel in der Schweiz und in Holland, schätzt man Max Liebermann in erster Linie als Bildnismaler. Das ist insofern eine falsche Einschätzung, als Liebermann auf anderen Gebieten noch Höheres erreicht hat. Richtig ist, daß dem Porträtisten Meisterwerke gelungen sind, die im gegenwärtigen Europa durch nichts übertroffen werden, daß uns kein anderer Maler lebt, der in glücklichen Stunden das Wesen eines Menschen so spontan erfassen, der Menschen so naiv geistvoll nachschaffen und es machen könnte, daß der Betrachter die Dargestellten zu kennen glaubt. Was um so wichtiger ist, als Liebermann der Porträtist einer ganzen Epoche geworden ist.
Es war darum ein guter Gedanke, verwirklicht in der Zusammenarbeit von Erich Hancke mit dem Verein Berliner Künstler, den fünfundachtzigjährigen Liebermann durch eine Ausstellung von dreiunddreißig Bildnissen aus Privatbesitz zu ehren. Vertraute Bilder in einer neuen Umgebung, in einer neuen Konstellation wiederzusehen, das schärft den Blick für die Gesamtleistung. In dieser Ausstellung treten die Bedingtheiten einiger Bildnisse deutlich hervor; um so siegreicher spricht aber auch die große Leistung im ganzen und im einzelnen. Niemals sah das große Doppelbildnis der Eltern schöner aus als jetzt in der Tiergartenstraße. Es ist schlechthin der Gipfel der Berliner Bildnismalerei im neunzehnten Jahrhundert; es ist klassisch in seiner künstlerischen Zurückhaltung, es erläutert einen berühmten Ausspruch Menzels dahin, daß Fleiß und Genie Geschwister sein können, es hat, bei aller Intimität, die zudringliche Kraft der alten Meister. Ein anderer Gipfel einfachbreiter Malerei und ergreifender Menschendarstellung ist das viel später entstandene Bildnis der Frau Biermann. Mit einer stillen, verzagten Geste, ohne den leisesten genrehaften Zug, ist der ganze Mensch gegeben: da steht er und sieht dich an — mit den geringsten Mitteln gemacht. Nicht weniger eindrucksvoll ist das Bildnis der Gattin: monumental in der Gesamthaltung, von einer Lebenswahrheit, die in jedem Zug mittelbar und übertragen ist und die eben darum die Natur, in ihrer Einmaligkeit sowohl wie in ihrer



FLASCHE, LÜSTERFAYENCE. PERSIEN, 12. JAHRHUNDERT

AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Allgemeingültigkeit, wiedergibt. Bildnisse wie die von Oskar Cassel, von Otto Gerstenberg und Dr. Neuhaus reihen sich diesen Meisterwerken vollwertig an. Andere, wie die „Bäuerin" oder das „Kind an der Truhe" — zwei kleine Kostbarkeiten schöner Malerei — stehen an der Grenze dessen, was noch als Bildnismalerei angesprochen werden darf.
Die große Überraschung der Ausstellung ist das in den letzten Monaten entstandene Bildnis Dr. Sauerbruchs. Wann ist einem Fünfundachtzigjährigen je ein solches Werk gelungen! Man muß schon weit in der Geschichte zurückgehen, um einen ähnlichen Fall zu finden. Hinreißend im Wurf, mächtig in der Form, fertig bis zum letzten Pinselstrich. „La fin couronne les œuvres!" Um alles zu sagen: Das Bild ist auch ein wenig „Schlager". Und es sind zwei etwas verschiedene Anschauungen darin: der Kopf mit seinen starken Lichtern, Schatten und Modellierungen, glänzend im Ausdruck und als Malerei, geht nicht ganz zusammen mit der unendlich leicht und geschmackvoll, an Manet erinnernden Malerei des weißen Ärztekittels, der blaugrauen Hosen und des heller als sonst gehaltenen Hintergrunds. Diese Nuance aber tritt zurück hinter der Genialität — das Wort ist hier einmal am Platz — der Gesamtleistung. Das Magistrale dieses bewunderungswürdigen Spätwerkes sollte der Öffentlichkeit stets vor Augen bleiben. Hier ist eine Gelegenheit für die Galerie der Stadt Berlin, zuzugreifen und sich zugleich mit einem großen Kunstwerk eine der seltensten und strahlendsten Merkwürdigkeiten zu sichern, die die Malerei unserer Tage hervorgebracht hat.
Man soll nie meinen, ein Künstler wäre einem in seinem ganzen Wesen bekannt, so lange man auch mit ihm schon lebt. Im echten, großen Talent bleibt stets ein Geheimnis, es hat immer noch Überraschungen bereit. Dieses ganz neuartige Werk, im fünfundachtzigsten Lebensjahre entstanden, ist eine solche Überraschung. Es ist ein kleines Wunder und sollte mit einer lebendigen, unfeierlichen Ehrfurcht wie ein Wunder betrachtet werden.

„Volkskunst, Hausfleiß und Handwerk"

So heißt eine Ausstellung, die von verschiedenen Vereinen und Verbänden im Wertheimhaus veranstaltet wird. Sie ist insofern aktuell, als sie wohl ein wenig im Zeichen der „Autarkie" stehen soll. In vielen Abteilungen enthält sie Interessantes und Schönes; man findet vor allem ausgezeichnete Keramik, vorzügliche Korbflechtereien, schöne Stoffe der verschiedensten Art, gute Drechslerarbeiten, bäuerliche Spielsachen usw. Die Ausstellung ist aber so umfangreich geraten, daß das Musterhafte in der Masse des Mittleren und selbst Kitschigen nicht leicht zur Geltung kommt. Das Schönste und Aufschlußreichste ist eine Sonderschau alter deutscher Volkskunst aus der Staatlichen Sammlung für Deutsche Volkskunde (Konrad Hahm), die in ihren eigenen Räumen in der Klosterstraße aus Platzmangel nicht entfernt so zur Geltung kommt, wie hier im weiträumigen Warenhaus. (Wodurch die Notwendigkeit eines neuen Museums für die Volkskunde anschaulich wieder erwiesen wird).
Eine Lehre dieser Ausstellung, der man sich nicht verschließen sollte, besteht darin, daß alle deutsche Volkskunst und Handwerksarbeit zwangsläufig der Industriealisierung zutreibt. Schon jetzt ist es unmöglich die Grenzen zu ziehen, wo das eine aufhört und das andere anfängt. Der „Hausfleiß" geht in den meisten Fällen auf Aufträge industriell gestalteter Betriebe zurück. Damit hängt zusammen, daß an der „Volkskunst" immer unzweideutiger die Kunstgewerbeschulen und die Professoren Anteil gewinnen. Schulen und Professoren gehören denn auch folgerichtig zu den Ausstellern. Die Freude des Volkes an der Bastelei ist von der Bauhaus-Gesinnung vielfach aufgenommen worden. Ein Beispiel für die Folgen bieten die Glastierchen, wie sie in Lauscha (Thüringen) von alters her gemacht werden.

Die schöne, echte Naivität der alten Arbeiten wird in der Staatlichen Sammlung veranschaulicht; in den Verkaufsräumen aber kann man sehen, wie diese Naivität neuerdings einer fatalen artistischen Absichtlichkeit gewichen ist. Diese Erscheinung wiederholt sich an vielen Stellen. Aufhalten läßt sich der Auflösungsprozeß nicht, denn die Volkskunst hat ihren natürlichen Boden verloren; und politisch kann sie ihn nicht zurückgewinnen. Es bleibt nur die Möglichkeit, die alten Kräfte der Industrie vernünftig nutzbar zu machen und eine Art von Blutübertragung vorzunehmen.
Besonders interessant ist in der gut gemachten Ausstellung eine Darstellung der Juccakulturen. Es handelt sich um eine Pflanzenzüchtung, um einen Baumwollenersatz, der, wie es scheint, die Baumwolle vollständig vom deutschen Markt verdrängen könnte. Auch hier ist eine Idee der Selbstversorgung am Werk; aber eine sehr hoffnungsvolle. Beweis: die Engländer, die ihren Baumwollen-Markt bedroht sehen, sind hinter den Patenten her. Um sie zu vernichten. In vielem ist die Ausstellung rückwärts gerichtet; in diesem einen Punkt hat sie etwas aufregend Zukünftiges.

Neues aus den Berliner Museen

Das Deutsche Museum hat die Einrichtung getroffen, in jedem Monat wechselnd eine besonders schöne Klein-Plastik der Sammlung in einer Vitrine isoliert aufzustellen. Im Anschluß daran wird eine Postkarte mit einer guten Reproduktion und einem erläuternden Text verkauft. Als erstes Werk wurde im Mai ein um 1480 entstandener Heiliger Christophorus, eine Lindenholzstatuette mit alter Bemalung und Vergoldung aus Oberbayern gezeigt. Ein Detail der schönen Arbeit bilden wir ab.
Ferner sind kleine Sonderausstellungen im Eingangsraum des Kaiser-Friedrich-Museums begonnen, die alle zwei Monate wechseln sollen. Dort werden mehrere, innerlich zusammenhängende Stücke der italienischen Sammlung gezeigt. Der ersten dieser Ausstellungen, die elf der schönsten italienischen Bronzen vereinigte, ist jetzt eine Sonderschau „Italienische Bozetti der Spätrenaissance und des Barock“ gefolgt. Sie enthält Arbeiten von Giov. da Bologna, Lorenzo Bernini, Giov. Batt. Foggini, Tomaso Amantini und anderen. Der Flußgott, den wir abbilden, ist unter dem unmittelbaren Einfluß von Giv. da Bologna in dessen Werkstatt um 1590 entstanden, wahrscheinlich als Modell für eine Brunnenfigur.
Weist man neben diesen Veranstaltungen noch auf die Ausstellung der herrlichen altdeutschen Bildniszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett im Durchgang zwischen dem Deutschen Museum und dem Kaiser-Friedrich-Museum, auf die Ausstellung islamischer Kunst aus Berliner Privatbesitz, auf die Sonderveranstaltungen des Kupferstichkabinetts und der Staatl. Kunstbibliothek und auf die Ausstellung im Antiquarium „Der Schmuck als Kunstwerk“ hin (wovon im Maiheft die Rede war), so wird es deutlich, in welcher Weise die Museen mit wachsendem Erfolg bemüht sind, ihre Bestände den Besuchern lebendig zu machen.

Neues aus Amerika

von HERMANN POST

In den American Anderson Galeries wurden Bilder der Sammlung Marchioness Curzon of Kedlestone versteigert. Folgende Preise sind von Interesse: François Boucher: Venus, aus der Sammlung Baron Alfred de Rothschild, 31000 Dollar (von Chester Dale erworben); Joshua Reynolds: Bildnis Katherine Angelo, auch aus der Rothschild-Sammlung, 12000 Dollar; Greuze: ein Knabenkopf, 5200 Dollar, ein Mädchenkopf 4600 Dollar. Das Gesamtergebnis betrug 93672 Dollar.
Charakteristisch für die amerikanische Mentalität ist ein Brief, den der Präsident Hoover,

anläßlich der Goethefeier der „Goethe Society of America“ geschrieben hat. Es heißt darin: „Sein umfassender Genius sollte alle Menschen zu der Überzeugung bringen, daß die kundige Ausübung der vornehmsten Form der Kunst nicht eine Betätigung im unmittelbaren Interesse des eigenen Landes ausschließt, und daß eine tiefe Versenkung in Philosophie und Wissenschaft erfolgreich mit dem lebhaften Gefühl für die Erfüllung der Bürgerpflichten verbunden werden kann.“

Notizen

Am 22. und 23. Juni versteigert Hugo Helbing, Frankfurt a. M., den Nachlaß des Sammlers Dr. H. Wagner: Holzplastiken des Mittelalters und der Renaissance, ostasiatische Kunst und deutsche und schweizer Scheiben. Sodann wird eine Bildersammlung und der Nachlaß R. u. S. versteigert: Werke des neunzehnten Jahrhunderts.
Im Sächsischen Kunstverein Dresden wird Kunst des Goethe-Kreises gezeigt (Juni und Juli).

Die großen und die kleinen Werte des Graphikmarktes

von ERHARD GÖPEL

Die ausgezeichneten Verkaufsergebnisse der Leipziger Graphikversteigerungen sind geeignet, die wahre Lage des Graphikmarktes zu verschleiern. Sie gelten, so erfreulich und erstaunlich sie sind, außergewöhnlich guten Blättern und Drucken, die als Maßstäbe für den vorkommenden Durchschnitt nicht in Betracht kommen. Preise, die in den Jahren der Konjunktur den guten Mittelblättern gegeben wurden, zahlte man jetzt für außerordentliche Werke, die damals ein Mehrfaches gekostet hätten. Der Preisfall, und was noch wesentlicher ist, die Unverkäuflichkeit, wurde in Leipzig durch das weit über dem Durchschnitt liegende Niveau namentlich der Sammlung Yorck von Wartenburg erfolgreich bekämpft. Wie aber die wahre Situation für Mittelgut ist, zeigte eine vorausgehende Versteigerung in Berlin. Zugegeben, daß jedermann sich für die tadellos frischen Drucke der Sammlung Yorck zurückhielt und von dem Erwerb unfrischer und restaurierter Drucke Abstand nahm; die meisten etwas höher, etwa über 1000 Mark, ausgerufenen Blätter blieben dort unverkauft. Eine Grenze gegen die Unverkäuflichkeit und die fallenden Preise bildeten erst die kleinen Werte zwischen zehn und hundert Mark. Im Verhältnis früherer Preise für das gleiche Kleingut des Marktes sind die gezahlten Beträge meist noch kleinere Bruchteile als die entsprechenden Verhältniszahlen für begehrte außerordentliche Seltenheiten und für schöne Drucke großer Meister.
Diese Tatsache erklärt sich daraus, daß die steigenden Preise für erstrangige Drucke — von Dürer und Rembrandt zum Beispiel — einen gewissen spekulativen Anreiz auch für den Kauf des letzten späten Dürer- oder Rembrandtblattes boten. Die steigenden Preise der ersten Zustände wirkten sich als Vorspann für den spätesten Zustand desselben Blattes aus. Die rückläufige Preisbewegung der besten Blätter, wie Dürers Hauptwerke — Ritter, Tod und Teufel (21 000 Mark), Hieronymus, Melancholie, Adam und Eva (14000 Mark) — vollzieht sich, weil vielseitig gestützt, nur langsam. Trotzdem nimmt sie den „kleinen Werten“ jeden spekulativen Kaufreiz, da der Kupferstichmarkt noch nicht soweit Börse geworden ist, um jedermann zu erlauben, auf Baisse mit zu spekulieren. Eine Grenze für das Fallen der kleinen Werte ist einzig die Freude am Besitz, die Freude am Kunstwerk. Sie liegt da, wo ein Student, ein Arzt, ein Rechtsanwalt plötzlich sich der Möglichkeit gegenüber sieht, für zehn, zwanzig oder fünfzig Mark den langgehegten Wunsch zu erfüllen, ein Original von Rembrandt oder Dürer kaufen zu können. An dieser Stelle ist alle Spekulation ausgeschaltet und ein Werk wird allein seines inneren Kunstwertes wegen gekauft.

Scharf formuliert heißt das, daß der Graphikmarkt nur in diesem Bereich der kleinen Werte ganz gesund ist. Die späten Drucke von Rembrandt und Dürer gehören in diesen Bezirk, die deutschen Kleinmeister des sechzehnten Jahrhunderts, die holländischen des siebzehnten Jahrhunderts; Hollar und vieles andere. Eine erweiterte Aufzählung würde noch deutlicher machen, wie innerlich, künstlerisch reich dieser Bezirk ist und daß der Natur des Graphikhandels nach, der Menge des überkommenen Materials nach, eine Spezialisierung auf einzelne hohe Werte durchaus nicht das Gegebene ist. Auf die Dauer wird auch der Handel bemerken, daß es zwar bequemer ist, sich möglichst nur mit teuren Stücken zu befassen, deren Umsatz lohnt, daß aber ein gesunder Markt sich nur aus den Wünschen vieler kleiner Liebhaber und Sammler aufbauen kann. Das englische Aquarell, der englische Farbstich, das französische achtzehnte Jahrhundert sind solche Gebiete, in denen die im Preise fallenden Hauptstücke schon auf einer verhältnismäßig hohen Stufe von Liebhabern aufgefangen werden, die erfreut sind, endlich die Hand nach den langgewünschten Hauptwerken ausstrecken zu können. Der innere deutsche Markt für kleinere und mittlere Werte leidet natürlich unter der Verarmung der gebildeten bürgerlichen Mittelschicht, deren langsames wirtschaftliches Erstarken in der Zeit der Entstehung der Sammlung Yorck von Wartenburg, um 1850, einen Aufstieg des Kupferstichsammelns ebenso brachte, wie die gleiche aufsteigende wirtschaftliche Situation des Bürgertums am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts.

Trotzdem muß im Augenblick, in dem Amerika und England aufhört, jedes bessere Blatt alter deutscher Graphik wegzukaufen, der Versuch gemacht werden, deutsche Sammler zum Kauf anzuregen. Das ist nicht so unsinnig wie es klingt. Den jahrelangen Anstrengungen der Leipziger Versteigerer gelang es, einige Leipziger Liebhaber zum Kauf nicht der höchstbezahlten, aber schön gedruckter und frischer Dürerstiche zu veranlassen. (Der Spaziergang 3400 Mark, der kleine Kurier 1800 Mark usw.) Nur auf diese Weise wird es gelingen, die zwischen den „kleinen“ und den „großen“ Werten schwebenden Blätter mittleren Ranges, die seit einem Jahrzehnt notorisch schwer zu verkaufen sind, in kleineren aber zahlenmäßig umfangreicheren Sammlungen festzulegen, in denen sie Spitzen bedeuten. Eine langwierige Kleinarbeit des Händlers erfordert solcher Aufbau einer Sammlung; sie sollte aber mehr als bisher von den vielen Kupferstichkabinetten im Lande unterstützt wetden, um in möglichst weitem Maße den Kunstbesitz der Nation an viele Einzelne fester zu binden. Der Name von Geheimrat Lehrs, der zeitlebens sein Bestes in dieser Richtung getan hat, verdient hier genannt zu werden.

Die öffentliche Meinung weiß dieser Kleinarbeit meist wenig Dank. Ihre tägliche Äußerung, die Zeitung, streicht wo sie kann, den Hinweis auf den kleinen Graphikwert, die kleine Graphikfreude, unter Betonung des „sensationellen“ Preises. Man verübele es deshalb dem Berichterstatter nicht, wenn er sich erst nach einem energischen Hinweis auf dieses weite, brachliegende Gebiet der kleinen Werte den großen Preisen der Frühjahrsversteigerungen zuwendet.

Die hundert Nummern von Stichen des fünfzehnten Jahrhunderts, mit denen die Boernerschen Versteigerungen eröffneten, fanden fast durchweg Aufnahme durch Händler. Die Lücken der amerikanischen Museumssammlungen auf diesem Gebiet geben, auch heute noch, zu entsprechend gesunkenen Preisen, Absatzmöglichkeiten. Martin Schongauer, den man in dieser Schönheit und Vollständigkeit sobald nicht wieder im Auktionssaal sehen wird, wurde am teuersten. 13500 Mark brachte der neben der „Verkündigung“ (5000 Mark) schönste Schongauerdruck „Christus erscheint der Magdalena“. In diesem Preis drückt sich die hohe und immer mehr steigende Bewertung vollkommen frischer und nie behandelter Blätter aus. Denn in der Zeit steigender Konjunktur entging kaum ein Stück — man

sagte, dem amerikanischen Geschmack an schlohweißem Papier zu Liebe — den Händen des Restaurators. Man kann fast in der Einzahl von ihm sprechen, denn der größte Teil der meisterhaft täuschend restaurierten Stiche wurde von einem Berliner Spezialisten behandelt, dem selbst aber die ganz unberührten Abdrucke lieber zu sein scheinen, denn er kaufte sich einige reizvolle Berliner Ansichten, die sicher nie seiner Hand bedürfen werden. Neben Schongauer war es der Meister E. S., dessen Seltenheit hohe Preise erzielte (Geburt Christi, 12 500 Mark, Strölin; Anbetung der Könige, 6 200 Mark, Galerie Matthiesen. Die „Hirschdame" aus einem Kartenspiel eines der frühesten deutschen Stecher, des „Meister der Spielkarten", wurde mit 7600 Mark (Colnaghi) bewertet. Unter den Dürers waren es die schönen Drucke des „Adam und Eva" (14 000 Mark, deutscher Sammler), „Ritter, Tod und Teufel" (21 000 Mark, Colnaghi), die zu sehr hohen Preisen führten. Der deutsche Gegenbieter auf den sehr festen, charaktervollen Druck dieses Dürerschen Hauptblattes ersteigerte für seinen Auftraggeber die Holzschnittfolge des „Marienlebens" für 18 500 Mark. Eine Überraschung erlebte man bei dem Ausgebot einer kleinen Sammlung von Holzschnitten des sechzehnten Jahrhunderts aus holländischen und vlämischen Verlagen. Für diese mehr kultur- als kunsthistorisch interessanten Schnitte bewährte sich wieder einmal die Festigkeit des holländischen inneren Marktes.

Die Franzosen kamen für eine kleine aber sehr frisch erhaltene Partie von französischen Farbstichen nach Leipzig, fanden aber erst bei den französischen Zeichnungen aus der Eremitage größere Möglichkeiten, die ihnen von Schweizer Seite (z. B. bei Greuze) heftig bestritten wurden. Die reizvoll aquarellierte Schloßansicht von Hubert Robert kostete 4 100 Mark. Ihr folgte das durchgeführte Aquarell von Gabriel de Saint-Aubin, Aufführung der Oper „Armide" von Gluck in der alten Pariser Oper. Da so bildmäßig durchgeführte Werke des großen Zeichners sehr selten sind, erhielt das Blatt durch heftige Gegengebote den Sensationspreis der Auktion mit 37 000 Mark (Russel Allan für einen befreundeten amerikanischen Privatsammler).

Zeichnete sich im vorigen Herbst das Auseinanderfallen scheinbar ganz sicherer internationaler Werte in nationale Bewertungen eben erst erkennbar ab, so ist diese Entwicklung inzwischen sehr rasch vorgeschritten. Die Währungsmauern und die Ein- und Ausfuhrschwierigkeiten haben die Wirkung von Zollmauern erlangt. Deutschen Sammlern etwa wird es nur unter Schwierigkeiten möglich sein, aus einem so reichen Material, wie es der große, reich illustrierte Lagerkatalog von Gilhofer und Ranschburg-Luzern bietet, zu kaufen. Die Devisengesetze sind zu streng. In die Tschechoslowakei dürfen Kunstblätter nur bis zum Gewicht (!) von 250 Gramm frei eingeführt werden. Die Frage nach dem Gewicht eines unmontierten Hundertguldenblattes von Rembrandt macht den Sinn einer solchen Bestimmung allerdings illusorisch. Ein Zeichen dafür, wie die „großen Werte" des Marktes noch am ehesten die Grenzen überschreiten. Für die „kleinen Werte" bildet sich hier und dort im Schutze der beschränkenden Bestimmungsmauern ein innerer Markt. So sehr man davon überzeugt sein kann, daß eine Gesundung und ein fester Aufbau des Graphikmarktes von den kleinen Werten ausgehen muß: die hinter schutzzollartig wirkenden Bestimmungen künstlich erzeugten Werte werden nicht von Dauer sein. Wenn auf irgend einem Gebiet der Wirtschaft, so ist auf dem des Graphikhandels Freihandel zu fordern. Die Beispiele mehren sich, daß der kleinliche Vorteil eines Binnenhandels schon die chauvinistischen Argumente gegen die Nation des Händlers und selbst dessen, was er bringt, zu mobilisieren beginnt — wir denken an Nachbarstaaten Deutschlands! — Schritte, die unweigerlich in ihrer Konsequenz zur Zertrümmerung aller Maßstäbe, der kleinen wie der großen Werte führen müssen.

Einunddreißigster Jahrgang, sechstes Heft. Redaktionsschluß am 26. Mai, Ausgabe am 10. Juni 1932.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

GRUSS FÜR MAX LIEBERMANN

von GERHART HAUPTMANN

Über Max Liebermann an dieser Stelle zu urteilen, darf ich mir ersparen: oft genug habe ich meiner Verehrung, Bewunderung und Liebe für den Meister Ausdruck gegeben. Unabirrbare Leidenschaft verband diesen Patriziers-sohn und Patrizier von jung auf mit der bildenden Kunst, der er, die Tradition seines Standes durchbrechend, und trotz anderer glänzender Mög-lichkeiten, sein Leben verschrieb. So wurden wir aus der Fülle eines reichen, von einem festen Charakter geführten Talents mit wertvollen Werken beschenkt, die zum festen Bestande der deutschen Kunst gehören. Alle Mit- und Nachstrebenden aber hatten an ihm ein immerwährendes Beispiel von in sich beruhender Stetigkeit. Auch war seine große und einfache Haltung für das deutsche Kunstleben vieler Jahrzehnte von höchstem ethischen Wert. Heut gehört Max Liebermann, trotz seines nie ermüdenden Wirkens für den Tag, längst in die Bereiche des Bleibenden.

Dem Fünfundachtzigjährigen

von KARL SCHEFFLER

Liebermann hat einmal formuliert: es sei nichts besonderes, mit fünfund-zwanzig Jahren Talent zu haben, es käme darauf an, noch mit fünfzig Jahren talentvoll zu sein.

Er selbst hat nicht nur mit fünfundzwanzig und fünfzig Jahren Talent gehabt, sondern auch mit sechzig, siebzig und achtzig. Wessen der Fünf-undachtzigjährige noch fähig ist, hat er eben mit seinem Sauerbruch-Bildnis bewiesen. Er hat, seit er zu malen begann, verstanden von Jahr-zehnt zu Jahrzehnt ein Neuer zu werden und, sich wandelnd, stets doch er selbst zu bleiben. Immer hat er alles Errungene und Erreichte aufs Spiel zu setzen gewagt, in dem sicheren Gefühl, sich selbst niemals verlieren zu können. Dem Talent gesellte sich so die Erfahrung; aus dieser Ver-bindung aber erwuchs künstlerische Weisheit. Und sie befruchtete wieder das Talent. Darum kann Liebermann heute den eigenen Ausspruch variieren und sagen: mit fünfzig Jahren Talent haben, das können viele; mit fünf-undachtzig Jahren noch welches haben, dazu gehört etwas!

Ja, was gehört eigentlich dazu, um in einem so hohen Alter noch schöpferisch und darum jung zu sein? Eine Begabung gehört dazu, die von vornherein auf Stetigkeit und hohes Alter angelegt ist, eine unversiegbare Vitalität

und die unerschöpfliche Fähigkeit, das Leben zu lieben. Das sind Eigenschaften, die dem persönlichen Willen entzogen sind, die sich wohl pflegen aber nicht pflanzen lassen; es sind Eigenschaften, deren Besitz Gnade ist, ein Geschenk des Schicksals, das freilich aufs äußerste verpflichtet. Wir staunen vor der ausdauernden, sich lebendig erneuernden Talentkraft, die Liebermann heißt, wir verehren aber die Charakterkraft, die schlechterdings alles in den Dienst des Talents gestellt hat. Dieser Ausgleich von Anlage und Charakter ist das Seltene; er allein ermöglichte das Schauspiel einer solchen Steigerung bis ins höchste Alter. Diese steigernde Wechselwirkung hat Liebermann befähigt, einer Zeit, der der Begriff des in sich organisch Vollkommenen nahezu verloren gegangen ist, eine Fülle von Meisterwerken zu schenken. Die Natur mischt die Kräfte nur selten so, wie es hier geschehen ist. Darum ist Liebermann eine einzigartige Erscheinung, er ist ein einmaliges Persönlichkeitswunder innerhalb eines Siebzigmillionenvolkes. Obwohl sich dieses Leben still in bürgerlichen Formen abgespielt hat.

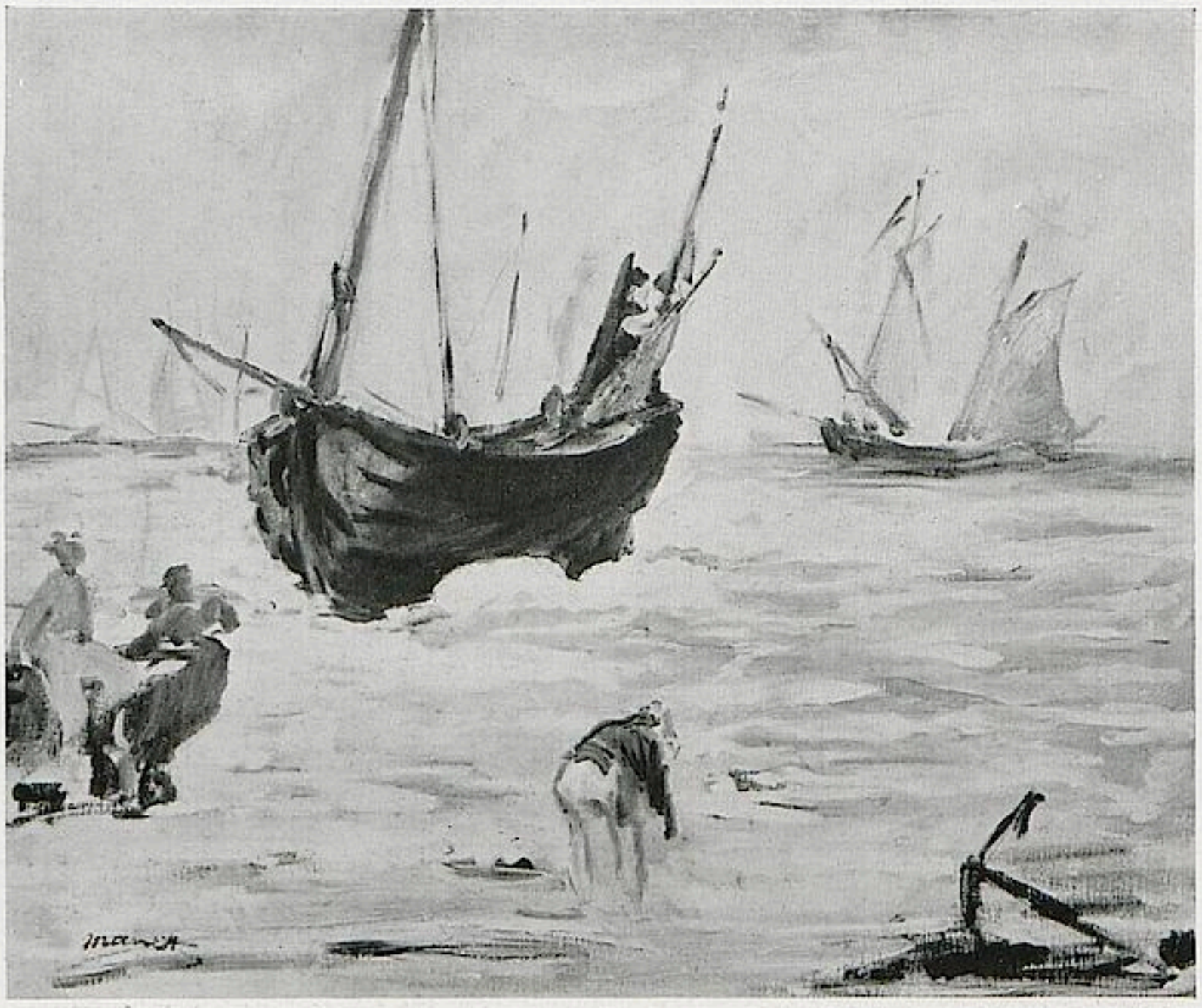
Alles in diesem unfeierlichen und darum nur um so echter wirkenden Künstlerleben ist erkämpft, jeder Erfolg mußte erstritten werden, und noch heute sind Gegner da, wie vor sechzig Jahren. Dennoch läßt sich kaum ein glücklicheres Künstlerleben denken. Hier sind einmal alle Blütenträume gereift, jede Knospe hat sich in Frucht verwandeln können, und die inneren Erfolge haben die äußeren logisch herbeigezwungen.

Der fünfundachtzigjährige Liebermann ist in der Reihe der modernen Meister ein letzter. Er wird aber auch, immer wieder, ein erster sein, wie alle wahren Meister es sind. Jahrzehntelang war Liebermann den deutschen Malern unmittelbar ein Führer; für viele weitere Jahrzehnte wird er es nun mittelbar sein. Und diese Wirkung wird vielleicht noch schlackenloser sein.

Dieser Geburtstag ist ein Tag der ganzen deutschen Kunst. Weil der Name Liebermann — ebenso wie der Menzels — schon ein nationaler Begriff geworden ist.

ALBRECHT DÜRER, BILDNISZEICHNUNG SEINER FRAU AGNES. 1503. KOHLE

AUSGESTELLT IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN



EDOUARD MANET, SCHIFFE AM UFER. 1873. 49,5:61,5 cm
PHOTO ETIENNE BIGNOU

„Manet-manebit"

von MARIE-LOUISE BATAILLE

Hundert Jahre sind seit der Geburt Edouard Manets verflossen. Dieser Tag, den Frankreich als einen der bedeutungsvollsten und glanzvollsten Gedächtnistage in der Geschichte seiner Kunst feiert, ruft nicht, wie so viele Erinnerungstage, melancholische Gedanken an die Vergangenheit wach. Manet ist nicht „in das purpurne Leichentuch gehüllt, in dem die toten Götter schlafen," wie Renan sagt. Er ist ein immer junger Gott, sein Glanz umstrahlt uns noch lebendig, sein Einfluß drückt noch dem künstlerischen Antlitz unserer Zeit den Stempel auf. Spricht man von ihm, so ist man noch inmitten der zeitgenössischen Geschichte der Malerei. Sein Werk erscheint so ganz als Reflex unseres Selbst, es wirkt so aktuell, daß uns Erstaunen und Bewunderung erfüllt, eine wie kühne Antizipation es für seine Zeit bedeutet hat.

Mit seinem ganzen künstlerischen Schaffen läßt Manet bereits seine Epoche hinter sich: eine objektive Malerei zu einem Zeitpunkt, wo die Romantik die Welt zum Spiegel ihrer aufs Höchste gesteigerten individuellen Empfindungen gemacht hatte, eine Malerei, die aus dem Boden einfachster Realität ihre Nahrung zog, während Phantasie und Literatur unumschränkte Herrscherinnen in den Künsten waren. Die Geschichte würde in Manets Werken vergeblich nach den Merkmalen einer vergänglichen Mode geistiger oder gefühlsmäßiger Strömungen suchen. Und gerade dies ist

EDOUARD MANET, BERTHE MORISOT MIT DEM FÄCHER

das Geheimnis seiner Aktualität und seiner Universalität. Jeder europäische Künstler fand in Manet einen Meister, in dessen Gefolgschaft er sich unter keine partikularistischen Tendenzen französischen Geistes zu beugen brauchte. So kann der hundertste Geburtstag des Malers eine europäische Feier werden, der die moderne Kunst eine Pause des Gedenkens weihen soll, um sich seiner Quellen und der Elemente seiner Vitalität bewußt zu werden.

Das ist der Sinn und zugleich das Ziel der großen Ausstellung, die das Louvre-Museum zu der Jahrhundertfeier veranstaltet hat und in der die bedeutendsten Werke aus allen Enden der Welt vereinigt sind. Ihre so selten verwirklichte Nebeneinanderstellung beleuchtet alle Stadien von Manets Kunst in ihrem Ringen mit der Natur, in ihrer Mannigfaltigkeit und in der Kühnheit seines Schaffens.

Wir sehen das Tasten, das doch schon den Meister ankündigt, in seinen ersten Bildern, den Bildern der spanischen Periode, dem jungen Mann im Kostüm eines Majo und der Lola de Valence. Er ist schon er selbst, wiewohl er sich noch in den Mantel des Velasquez hüllt. Sehr schnell wirft er ihn übrigens ab; und mit Werken wie dem Porträt von Berthe Morisot aus der Sammlung Rouart, von Eva Gonzalès an der Staffelei, den Fischern auf dem Meer, der Pflaume, den Schwalben, dem Frühstück im Atelier, die gleichfalls ausgestellt sind, bestätigt er seinen unbedingten Gehorsam vor der Natur und die Originalität seiner Vision. Die Welt ist für ihn nicht mehr ein Spiegel seiner wechselnden Gefühle, sie ist ein Spiel des Lichts, der Volumen, der Reflexe, das seine Gesetze, seine geheimen Zusammenhänge, seine Realität hat, denen sich der Künstler demütig zu unterwerfen hat. Keine fertigen Formeln, keine Atelierrezepte mehr; sie würden nicht die bewegliche Wirklichkeit der lebendigen Welt ausdrücken. Ebensowenig Literatur: die Natur ist indifferent, und menschliche Gedanken und Gefühle können sie nur mit künstlichem Leben erfüllen. Selbst die Olympia, die die Mitlebenden mit einer falschen Baudelaireschen Atmosphäre umwoben hatten, erscheint auf der Ausstellung nur als eine überwältigende Symphonie von Farben, als ein harmonisches Spiel der Valeurs, als das Werk eines Malers, der nur Maler ist.

Zahllose Künstler haben nach Manet den Kampf mit der Realität gewagt, so daß sich unsere Augen und unser Geist an ihren Anblick gewöhnt haben. Deshalb fühlen wir uns, ohne zu erstaunen, in der Manetausstellung in einer aktuellen Welt, vertraute Bilder grüßen uns von den Wänden. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß Manet, um diese Welt zu sehen, den Rahmen der Sensibilität seiner Zeit zertrümmern und mit allen Traditionen einer langen künstlerischen Kultur brechen mußte.

EDOUARD MANET, BILDNIS DES KOMPONISTEN CHABRIER
PHOTO WILDENSTEIN

Und diese große Lehre der Unabhängigkeit ist es, die die moderne Kunst gebar. Überall, wo Manets Einfluß sich auswirkte, weckte er den Sinn für neue Schönheiten, rief er kühne Versuche hervor. Wenn man nach den Ländern forscht, in denen seine Werke gesammelt wurden, wenn man die Daten bestimmt, an denen die Künstler der verschiedenen Nationalitäten sie kennen lernten, so hat man damit gewissermaßen die geographische Karte der modernen Kunst skizziert und die Etappen seines Siegeslaufs eingezeichnet. Ein solcher Versuch ist reich an Belehrung und

kann als Führer und als Vorwort zum Studium des modernen Empfindens in der künstlerischen Welt dienen.
In Frankreich gab es unter den mitlebenden Sammlern nur wenige, die sich Manets Bilder sicherten. Man kann eigentlich nur den Bankier Bernstein, Théodore Duret, die Brüder Hecht, Méry Laurent, M. Deudon aus Nizza und vor allem den Sänger Faure nennen, dessen Ankäufe übrigens einen rein spekulativen Charakter hatten. Ein einziger großer Kunsthändler hatte, entgegen seiner Zeit, den Scharfblick und den Mut, Bilder Manets zu erwerben. Immerhin hielten sich auch seine Käufe in bescheidenen Grenzen. Tatsächlich befand sich noch beim Tode des Künstlers fast sein ganzes Oeuvre in seinem Atelier. Wie man weiß, fand im Jahre 1884 eine Auktion statt, bei der Frau Manet und ihr Sohn eine Anzahl Bilder zurückzogen; ihre beschränkte Vermögenslage aber nötigte sie in der Folgezeit, sich allmählich von ihnen zu trennen. Jedoch lange noch blieb das Verständnis und der Geschmack an den Bildern des Künstlers Sache einer äußerst kleinen Gruppe begabter Kunstliebhaber. Die bekanntesten waren Auguste Pellerin, Henri Rouart, der Maler Jacques Emile Blanche, der Graf Isaac de Camondo, Doktor Viau und der Doktor Robin. Heute sind noch einige dieser großen Sammlungen intakt, unter denen die Sammlung der Nichte Manets, Mme. Ernest Rouart, die grandioseste und vollständigste ist. Sie umfast etwa zwanzig Bilder des Meisters und befindet sich in demselben Hause, das von Berthe Morisot bewohnt wurde.
Die französischen Museen folgten nur zögernd dem Impuls der großen Sammler. Trotzdem ermöglichten einige unschätzbare Stiftungen dem Louvre, sich eine bewundernswerte Sammlung von Werken Manets zu sichern, und auch Provinzmuseen konnten dank vereinzelter Schenkungen gute Bilder von Manet ihrem Bestand einverleiben, vor allem das Museum in Dijon, dem Doktor Robin seine kostbaren Pastelle vermachte. Trotz dieser leider allzu seltenen Glücksfälle ist dem großen französischen Publikum das Lebenswerk Manets nur schwer zugänglich. Aber die Erinnerungen an den Meister, die Tradition seiner Lehre, ist durch Zeugen seines Lebens in Frankreich lebendig genug geblieben, um noch jetzt eine künstlerische Bewegung hervorrufen zu können.
Die anderen lateinischen Länder mit klassischer Kultur oder von besonders kraftvoll nationaler Individualität besitzen nur wenige Bilder Manets. In Italien hat als einziges seiner Werke die Negerin der Olympia in der Sammlung eines Finanzmannes figuriert. In Spanien, wo das Oeuvre Manets einem viel lebhafteren Interesse hätte begegnen müssen, finden wir seinen Namen in keinem Museumskatalog: beide Länder haben sich

EDOUARD MANET, LINE CAMPINEANU

PHOTO WILDENSTEIN

der europäischen impressionistischen Bewegung, die von Frankreich kam, ferngehalten. Dennoch darf nicht unerwähnt bleiben, daß eine spanische Ubersetzung von Théodore Durets Buch über Manet im Jahre 1927 erschienen ist, und daß das Verständnis für Manets Kunst sich in einigen spanisch sprechenden Ländern zu verbreiten beginnt. Das Museum von Buenos-Ayres besitzt schon die überraschte Nymphe, und in der gleichen Stadt ist Manet in einer Privatsammlung durch eine ganze Gruppe von

Bildern vertreten: die Studenten von Salamanka, ein Frauenporträt, das Hündchen Follette usw. Aber diese Bewegung hat zu spät eingesetzt; schwerlich wird es Italien und Spanien noch jetzt gelingen, für ihre öffentlichen Sammlungen Hauptwerke des Meisters zu erwerben.
England, dessen Verständnis für Manet durch die kühnen Versuche seiner Maler auf dem Wege des Impressionismus, sowie durch die Memoiren George Moores geweckt worden war, hat in den letzten Jahren mehrere Werke Manets mit großem Scharfblick erworben. Die National Gallery Millbank besitzt bereits eine ganze Reihe von importanten Werken, in die sich die Künstler mit ständig wachsendem Interesse und Verständnis vertiefen: die Bruchstücke der Erschießung Kaiser Maximilians, die Bierkellnerin, die Musik im Tuileriengarten, Eva Gonzalès und die Frau mit der Katze. Schließlich kann England mit Stolz auf die Sammlung Courtauld blicken, in dem die Rue Mosnier mit den Pflasterern, die Bar des Folies Bergère, Argenteuil und die wunderbare, erst kürzlich aufgefundene Skizze vom Frühstück im Grase figurieren.
Deutschland aber war das erste Land in Europa, das sich den Besitz wichtiger Werke Manets sicherte. In Deutschland hat seine Kunst den ersten europäischen Wiederhall gefunden. Die ersten Bilder Manets besaß Prof. Bernstein, der aus Paris nach Berlin übergesiedelt war. Er hatte unter anderen die Blumenstilleben, die heute Max Liebermann besitzt und den Flieder, den Frau Bernstein der Nationalgalerie vermacht hat. Max Liebermann hatte aktiv in die impressionistische Bewegung eingegriffen, er bewunderte Edouard Manet. Liebermann hatte während seiner Besuche in Paris eine Anzahl Manetscher Bilder erworben und wurde der erste Besitzer einer großen deutschen Sammlung von Werken Manets. Zu dieser Zeit, Ende der neunziger Jahre, entstanden die Sammlungen Eduard Arnhold, den Hugo von Tschudi beriet, Bruno Cassirer, Dr. Hugo Cassirer und Oskar Schmitz, der damals in Le Hâvre lebte und später nach Dresden zog. Hervorragende Werke Manetscher Kunst kauften später Robert von Mendelssohn, O. Gerstenberg, Alfred Cassirer, Dr. Jacob Goldschmidt, Max Silberberg in Breslau u. a. Aber Manet ist nicht nur dem Umkreis weniger bevorzugter Sammler zugänglich: die großen deutschen Museen sind hierin allen Museen Europas vorangegangen. Berlin besitzt das Landhaus in Rueil, das Treibhaus und ein Blumenstück, München das Frühstück im Atelier und Monet in seinem Atelier malend, Mannheim die Erschießung des Kaisers Maximilian, Bremen das Porträt von Zacharie Astruc, Hamburg den Faure als Hamlet, das Porträt von Rochefort, die Nana, Frankfurt die Crocketpartie, Dresden die Dame in Rosa. So konnte sich der Einfluß Manets über ganz Deutschland ausbreiten und jede Kundgebung seiner Kunst beeinflussen.

EDOUARD MANET, ARCACHON. 1871—1872. 25:42 cm

PHOTO ETIENNE BIGNOU

Von diesem Zentrum impulsiven und feinfühligsten Verständnisses ausgehend, hat die Bewunderung für Manet alle germanisch sprechenden Länder erobert, mit Ausnahme allerdings von Holland, das eifersüchtiger seine nationalen Traditionen wahrt. Die skandinavischen Länder gehörten zu den unmittelbarsten und eifrigsten Anhängern des französischen Impressionismus und erkannten Manet als dessen Führer rückhaltlos an. Das Museum in Stockholm besitzt den jungen Mann, der eine Birne schält, Frau Manet im Treibhaus und die Pariserin; das Museum von Oslo die Ausstellung vom Jahre 1867, Kopenhagen besitzt die Hinrichtung Maximilians, den Absinthtrinker, das junge Mädchen mit weißer Krawatte. Dazu sind noch als große skandinavische Sammlungen die Sammlung Hansen und die Sammlung Stang zu nennen. Der Reichtum dieser Sammlungen ist nicht etwa zufällig entstanden: er ist das Ergebnis feinsten Qualitätsgefühls und einer unbeschränkten Anpassung des Geistes an eine neue Formel.

Ist es notwendig zu betonen, daß es nicht überall so war? Wenn das Museum moderner westeuropäischer Kunst in Moskau das „Le Bouchon" benannte Bild besitzt, so verdankt es diesen Glücksumstand dem Scharfblick Herrn Tschoukines, der, ein feinfühliger Kunstkenner, es zu einer Zeit erworben hatte, wo Rußland der Bewegung der modernen französischen Kunst noch ganz gleichgültig gegenüberstand. Heute, wo die russischen Kunstkreise endlich dem Impressionismus die Tore öffnen würden, ist es bei den bestehenden Verhältnissen wenig wahrscheinlich, daß die Museen importante Werke Manets zu erwerben noch jetzt die Möglichkeit haben.

Ein Zufall war es auch, dem Amerika seine ersten Sammlungen Manetscher Kunst verdankt. Mary Cassatt, eine junge amerikanische Künstlerin, lebte im Aktionsradius Manets. Sie gehörte mit einigen Malern zu den begeisterten Anhängern dieser neuen Kunst, die das Aroma „einer grünen Frucht" hatte. Sie selbst besaß eine Landschaft aus Holland und die Italienerin. Sie war es auch, die den amerikanischen Sammler, H. O. Havemeyer, zu dem Ankauf einiger Werke von hervorragender Importanz riet. Keine andere Sammlung war so vollständig wie die Sammlung Havemeyer: sie ist tatsächlich ein hinreißender Ausschnitt aus dem ganzen Lebenswerk des Meisters, von dem Christus mit den Engeln über die Bilder der spanischen Periode bis zu den Blumen, die die Hände des Sterbenden auf die Leinwand warfen. Jede dieser Etappen ist darin durch ein Werk vertreten, das die höchste Blüte einer ganzen Periode des Strebens und Schaffens darstellt. Diese unschätzbare, vor fremden Augen ängstlich gehütete Sammlung blieb lange ohne Wiederhall in der amerikanischen

Kunstwelt. Aber das kürzlich erfolgte Legat von Frau Havemeyer an das Metropolitan-Museum in New York hat die herrlichsten Bilder Manets dem amerikanischen Publikum zugänglich gemacht. Andere Museen in den Vereinigten Staaten hatten sich inzwischen Bilder von hoher Qualität gesichert, vor allem das Art Institute in Chicago, das die Ausfahrt aus dem Hafen von Boulogne, das Rennen in Longchamps, den Philosophen, die Musikstunde, den Christus von den Soldaten verhöhnt, besitzt, das Museum in Boston, das die erste Fassung der Erschießung Maximilians, das Museum in Toledo, das das Porträt von Antonin Proust, und das Museum von St. Louis, das den Lesenden besitzt. Die amerikanischen Sammler sind nur zögernd dem Impuls der Museen gefolgt, trotzdem sind sie es, die jetzt die kostbarsten Sammlungen der Welt besitzen. Jeder kennt die Namen dieser großen amerikanischen Sammler: Nelson Robinson, Martin A. Ryerson, Arthyr Sachs, W. Ch. Osborn, Chester Dale, Montgomery-Sears, J. L. Gardner, George Vanderbilt, John T. Spaulding, Whittemore, Coburn, C. S. Tyson.

Dieses Interesse, das Amerika an Manet nimmt, ist so mannigfaltig und zugleich so verbreitet, daß es wohl einem Bedürfnis des amerikanischen Geistes wie einer allgemeinen Kunstbewegung in den Vereinigten Staaten zuzuschreiben ist.

Wenn jetzt in Ländern, die bisher jeder impressionistischen Bewegung fremd gegenüberstanden, Sammler Manetscher Kunst erstehen, muß man darin Anzeichen erblicken, daß die lokale Kunst sich neuen Interessen zuwendet und neue Wege gehen will. Solche Anzeichen finden wir mehr und mehr: in Japan gehört dem Baron Matsukata eine Marine, die Bierkellnerin, ein Stierkampf, das Porträt von M. Brun; Herr Ch. Bacos in Alexandrien besitzt ein Porträt von Antonin Proust und den Kopf einer alten Frau; das National Museum in Melbourne hat das Landhaus von Rueil und das Verdeck eines Schiffes erworben; im Katalog des Budapester Museums figuriert das Porträt der Geliebten von Baudelaire.

Und so bestätigt sich glanzvoll der Weltruhm des großen französischen Meisters. Die hundertste Wiederkehr seines Geburtstages wird in einer Periode gefeiert, die den vollen Anstieg seines Ruhms und die universellen Ausstrahlungen seiner Kunst zeigt. Weit entfernt davon, die Krönung einer abgeschlossenen Vergangenheit zu bedeuten, ist dieser Tag eine lebendige und freudige Gedächtnisfeier einer Idee und einer Tat, die noch immer den Reichtum einer Weltzukunft für die Malerei in sich birgt.

Klischee Braque

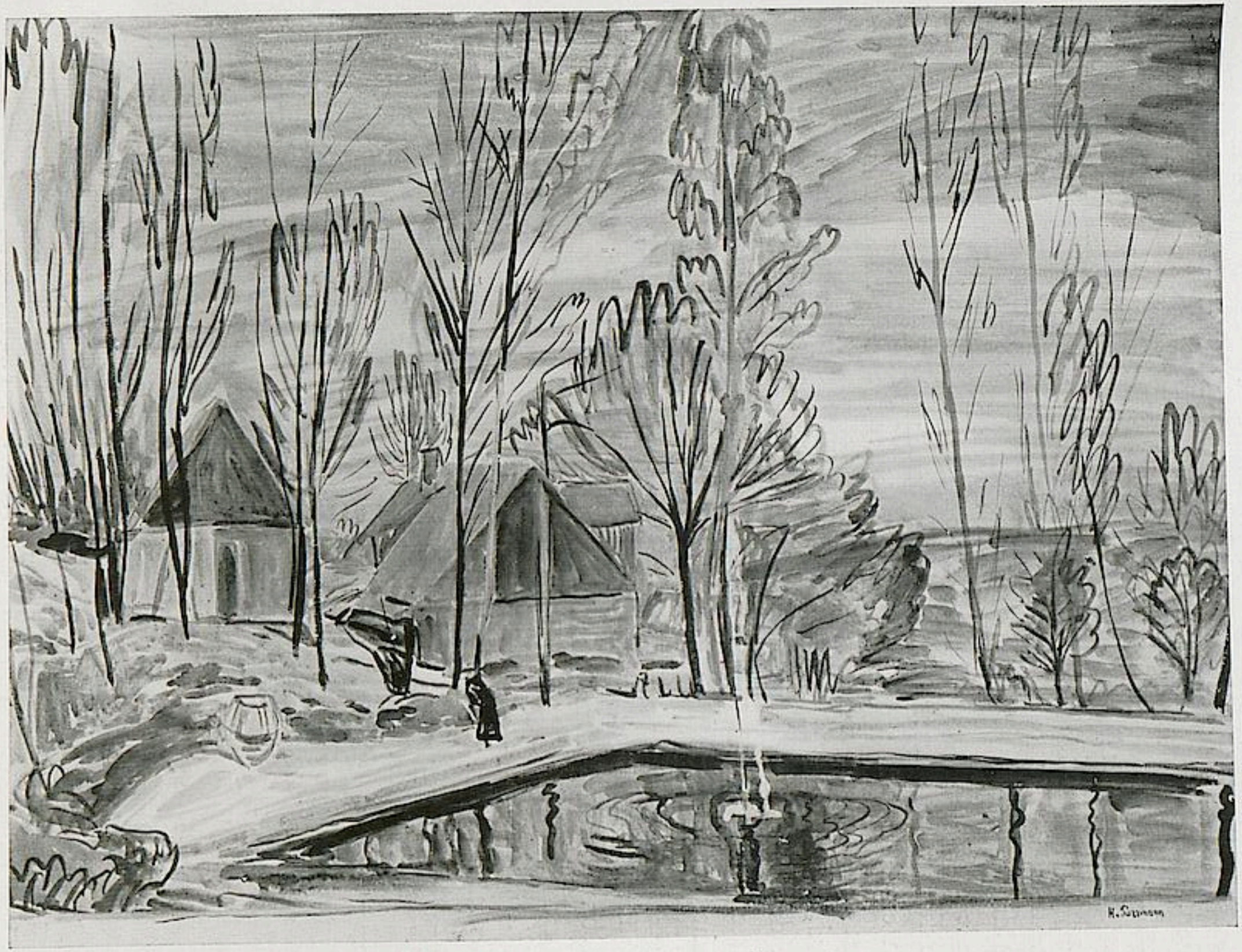
von ANNOT

Wo steht heute die Jugend und wo hält sich der künstlerische Nachwuchs eigentlich verborgen? Die jungen Leute, die uns auf allen großen Ausstellungen so eifrig vorgeführt werden, die, auf den Druck ihrer energischen Lehrer hin, mit 20, 25 Jahren schon die deutsche Kunst auf den internationalen Ausstellungen mit repräsentieren, diese fix und fertige Stapelware erfüllt uns mit Mißtrauen und Zweifeln.

Die Dekorationen zu dem großen Kostümfest einer staatlichen Kunstschule wurden da zu unverhofften und unfreiwilligen Anklägern dieser ganzen leichtsinnigen Einstellung, dieses Pseudoschaffens, es war so einleuchtend, so instruktiv, daß es notwendig wird, diesen Tatbestand aufzunehmen.

Diese schnell hingeworfenen billigen Dekorationen waren nämlich in Wirklichkeit nichts andres als die vergrößerten Bilder dieser Leute. Wir kennen die Requisiten der „modernen Malerei“ — viel Fische, gestreifte Sweater, Lorbeerzweige, Tauben, antike Gipspferde mit geblähten Nüstern und wallender Mähne, Bordellromantik. Mit erstaunlicher Geschicklichkeit und manueller Beherrschung eines Materials, das sie nie wirklich durchdrungen haben, dessen Eroberung sie nie erkämpft haben, werden Bilder hergestellt von großem äußeren Reiz, man ist versucht, zu glauben, von Kultur.

Ein Bild ist aber doch wohl keine Handarbeit. Aus schweren Konflikten heraus, in die ein Maler gerät, sowie sich seine Vorstellung verdichtet, so, daß er hundertmal dies quälende Vorhaben verwünscht, das ihn nun nicht mehr losläßt, aus dieser Spannung zwischen Bildwillen und Beobachtung sind alle Kunstwerke entstanden. Ob sie schön sind oder unbeholfen — glatt sind sie nie! Hat der Maler vermocht, aus sich herauszustellen, was ihn bewegt hat, bewegt und erschüttert uns sein Bild. Das Erlebnis ist die Voraussetzung zum Schaffen und die ehrliche Auseinandersetzung mit den Problemen, das ist Gestaltung. Den Mut, das Bekennertum, stets von neuem wieder der ganze Einsatz der Persönlichkeit, dazu reicht's bei diesen jungen kühlen Anfertigern von Geschmacksware nicht aus. Ist es Furcht vor den eigenen Einfällen, diese Unsicherheit, oder ist es Armut? Während alle jungen Generationen bis jetzt immer das Vorige verurteilt haben, Bereicherung durch Revolutionen ins Leben trugen, sind diese Jungen reine Erfolgsanbeter und Imitatoren, stets im Gefolge einer Richtung und selbständig nicht zu denken. An Stelle von Talent rückt die Geschicklichkeit des Transports. Diese gewisse Fixigkeit schien sich häufig sehr gut zu rentieren; große Publikums- und Presseerfolge verführten viele zu dem



HANS PURRMANN, LANDSCHAFT AUS SCHLESIEN. AQUARELL

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

gleichen Leichtsinn, und es kümmerte niemanden, wie schnell diese Pseudokünstler von ihren Anhängern nach kurzem Jubel kalt stehen gelassen wurden. Wir müssen daher jetzt unverzüglich mit der verhängnisvollen Toleranz diesem Treiben gegenüber aufhören, wir Maler als die vielleicht Einzigen, die sich über die Zusammenhänge klar und einig sind. Hier ist jetzt einmal festzustellen, ein wie entscheidender Gegensatz besteht zwischen dem freien Schaffen innerhalb einer Tradition und diesem gedankenlosen Nachtreten einer Spur. Die strenge Gesetzmäßigkeit in der Malerei hat trotzdem jeder Zeit und jedem Einzelnen Spielraum genug für eigenen Ausdruck gelassen, aber auf diese Freiheit verzichtet eine Jugend, um an Stelle eigenen Suchens fertige Formen zu kolportieren.

Sie fangen von hinten an. Es ist zu unbequem, in jahrzehntelanger Arbeit um eigenen Ausdruck zu ringen, sicherer ist es, eine bewährte Sprache zum Klischee zu verwerten. Daß sie dadurch zum Überdruß entwertet wird, wird ihnen erst viel später klar. Und je individueller der Ausdruck ist, den einer der großen Erfinder für sich gefunden hat, desto sicherer stürzen sich die Schmarotzer drauf. Das ist die verhängnisvolle Folge der Suche nach Originalität um jeden Preis – übrigens paradox! Mit jeder Wiederholung wird doch das Originelle seine Originalität mehr und mehr einbüßen. Da haben wir z. B. das Schema-f Léger; es ist zur Zeit sehr beliebt. Ebenso Schema Rouault, Schema Survage. Ich kenne einen jungen Deutschen, der war erst witziger als Dufy selbst, dann klassischer als Chirico, jetzt ist er zarter als Togores. Eine sehr häufige und besonders beliebte Mischung: Braque-Souverbie. Ganz schlimm sind aber die Anleihen aus zweiter Hand. Die bereits überfrisierte Kunst eines Großen wird noch mal überpudert — was bleibt, ist leere Larve, hohler Schaum, das füllt die Ausstellungen.

Eine sehr grassierende Methode, die mit absoluter Sicherheit zur Stagnation führt, ist folgendes Rezept: man nehme eine Portion Farbe, führe sie ein Stück weit über den gewünschten Gegenstand hinaus, fange die Form wieder auf durch ein Kontur, der auf dunkler Farbe mit Weiß, auf heller Farbe mit Braun oder Schwarz gezogen wird. Daß so etwas einmal ursprünglich gefunden worden ist aus einer atmosphärischen Beobachtung heraus, und daß vor allem so etwas einmal gefunden wird und der, der es selbst erlebt hat und sich dessen bewußt geworden ist, morgen längst dieses selbe Phänomen neu erlebt haben wird — er schöpft ja an der Quelle des eigenen Erlebens einen neuen Ausdruck dafür —, das vergessen die, die daraus eine Heimindustrie machen, sterilen Formelkram bis zur Bewußtlosigkeit wiederholen, glücklich, dem eigenen Nachdenken enthoben zu sein.

Übrigens muß man nur einmal dabei sein, wenn diese Art Kunstwerke angefertigt werden, um den Grad schamlosen Bluffs zu erfassen. Das Reißbrett auf dem Schoß, bei Lachen und Erzählen, ist so ein interessantes Aquarell in einer Viertelstunde hergestellt, und die alten Professoren hängen diese Sachen dann an den Ehrenplatz — gegen ihre Überzeugung, nur aus Angst, rückständig zu heißen.

Wenn den Produzenten seine Ware anwidert, weil sie nicht mehr „dernier cri“ und er ihrer überdrüssig ist, dann fährt er wie jeder Modist zur neuen Saison nach Paris. Bei Malern heißt das „Wandlung“. Findet er nichts Passendes, kommt jene Erscheinung zustande, die mit Bedauern im letzten Jahrzehnt immer häufiger konstatiert werden mußte: die künstlich aufgeblasenen Eintagsfliegen, nach denen dann kein Hahn mehr kräht. „Ihr laßt den Armen schuldig werden, dann überlaßt ihr ihn der Pein.“ Wie viele groß aufgezogene Talente, von denen heute keiner mehr spricht?

Picasso ging in den Louvre, viele Jahre lang zeichnete er unermüdlich die Antiken und gewann eine neue Beziehung zu den Hellenen, durchaus unhumanistisch; durch die Vision dieses Romanen wurde uns der Olymp neu und unbeschreiblich reizvoll — Würde und Üppigkeit ohne den Staub der überlieferten Klassizität. Fruchtbarste Anregung für einen hervorragenden Freundeskreis, die Epoche Diaghilew, de Chirico, Cocteau, dieser als letzte Pointe der Verbindung des flüssigen französischen Geistes mit dem Altertum. Grauenhaft wird das hier breitgetreten; Lieschen Müller aus Nowawes, ohne Beziehung zu dieser Geisteswelt, überträgt die geborstenen Säulen und wallenden Mähnen am Meeresstrand bequem aus den letzten Cahiers d'Art am Dienstag von $^1/_2$11—11 auf ihre Leinwand.

Lieschen Schulze und Emil Müller ahnen nämlich nicht, welchen Weg die Erfinder zurücklegen mußten, sie respektieren ihn auch keinesfalls, denn es ist im Augenblick bequem, ihre Ernte anzutreten und ihren Erfolg einzustecken — selber haben sie dabei nichts zu verlieren oder aufzugeben —, also auf zum Klischee des Jahres! Es bleibt ihnen auch fast nichts übrig, denn sie fühlen sich gehetzt von dem Fluch, à tout prix modern sein zu müssen, und außerdem leiden sie Not und glauben, mit Konjunkturware schnell Geld verdienen zu können. Schuld daran ist auch die falsche Lehre, die die Schüler unselbständig macht durch die Gefolgschaft zum Lehrer oder durch langweiligen Akademismus, sinnloses Naturstudium, beides gleich blutlos und unernst. Weitere Ursachen sind Originalitätssucht, mangelnde Bescheidenheit, innere Unruhe, Unfähigkeit zur Konzentration und zur Beschaulichkeit.

Der wirklich kühne Maler, der heute Mut beweist, ist der, der unbehelligt von allem Programmgeschrei ehrlich nur die eigene Vorstellung ver-

wirklicht, sich keiner Sensationslust beugt und unbestechlich ist. Wir kennen alle diese echten Künstler, wenn auch öffentlich nicht so viel Notiz von ihnen genommen wird, wir bewundern ihren bewußten Verzicht, sie bleiben sich selbst treu und werden es erleben, daß sie noch im biblischen Alter aus der Quelle ihres echten Künstlertums schaffensfreudig bleiben, wenn ihre berühmten Kollegen von heute längst nicht mehr sind. Auf allen Ausstellungen suchen wir vergeblich nach dem also gearteten Nachwuchs dieser Künstler, der einen einfachen, vielleicht unbeholfenen, ungeschickten und unoriginellen Ausdruck hat. Den Maler oder die Malerin, die die Konfektion mit der Schneiderkraft der ausgestopften Schultern verschmäht, und der auf eigenen Füßen statt auf Stelzen geht. Der ernsthaft studiert, ohne nach rechts und links zu schielen, und der nicht nach einem billigen Erfolg hascht, der ihm nicht zukommt. Der mit seiner eigenen Farbenskala verwachsen ist, aus der heraus er allein produktiv werden kann, dessen Formgefühl organisch seinem eigenen Wesen und der Erfahrung entwachsen ist, die er aus intensiver Naturbeobachtung gewann. Es kann ja durchaus möglich sein, daß dieser echte und einfache Künstler im Laufe eines langen arbeitsreichen Lebens ein ihm eigenes neues Gesetz herausschälen wird, — aber das ist dann nicht aus Originalitätssucht geboren.

Und ich komme jetzt wieder zu meiner anfänglichen Behauptung von dem Irrtum, daß das alles, was uns jetzt so viel gezeigt wird, originell sei: im Gegenteil! Es ist alles Import, geschicktes Kunstgewerbe, guter Geschmack, leerer Akademismus, bestenfalls eine hübsche wohlgelungene Festdekoration!

CAMILLO PISSARRO, ERAGNY. 1874. 55:92 cm. IN PARIS AM 9. JUNI VERSTEIGERT

EMIL ORLIK, BILDNISRADIERUNG JOSEF GRÜNBERG

Josef Grünberg †

von EMIL ORLIK

Man bleibt bestürzt und beklommen stehen, wenn man in die große Kupferdruckwerkstätte eintritt: Früher zwanzig Drucker am Werk, zwanzig Pressen in Tätigkeit. Heute zwei! Die Drucktische an den Fenstern, mit den für das Radieren so charakteristischen weißen Blendrahmen, sind blank geputzt; keine Druckfarbe auf dem Farbreibstein, kein Tampon vorbereitet zum Einschwärzen der Kupferplatte! Alles aufgeräumt wie für lange Ruhe, lange faule Zeit.

Am Abend kamen wir wieder einmal bei Josef Grünberg zusammen, dem diese Zeilen gewidmet sind. Ein Nachruf! Er ist nicht mehr!
Wir zwei Graphiker und ein Museumsdirektor, der das ganze Gebiet graphischen Kunstschaffens in seiner Weite kennt: die Künstler, die Sammler, die Händler. Meine Schilderung des trostlosen Eindruckes, den die stille Kupferdruckwerkstätte machte, bewegte das Gespräch zu dem gegenwärtigen Stand der Graphik und dem Interesse dafür. Wir waren einstimmig der Ansicht, daß es ein trauriger Zustand sei. Schuld daran sind die vielen Auktionen, auf denen manche gute Sammlung — oft wider den Willen der Besitzer — zu Spottpreisen verkauft wird, und jene graphischen „Kollektionen", welche in der Inflation von Jobbern zusammengekauft worden sind und jetzt verschleudert werden. Dann die vollkommene passive Ruhe in dem Betrieb der Verleger — auch sie sind ja Opfer der Zeitumstände. Das alles gibt den erschreckend tiefen Ausschlag auf der Wage, die uns — ehrlich gesagt — oft genug getäuscht hat. Denn es hat ja niemals in Deutschland viele Sammler gegeben, die mit ganzer Liebe und eindringlichem Verständnis moderne Graphik gesammelt haben! Und heute sind die zehn Finger der beiden Hände zu viel, um an ihnen jene aufzuzählen, die noch sammeln, die noch kaufen.
Nun hat der Tod hier einen abberufen, der zu diesen wenigen gehörte. Ein merkwürdiger, bedeutender Mensch, ein Eigenbrödler — auch als Sammler! Man hätte ihn nie bewegen können, auch nur das kleinste Blättchen, selbst eines Meisters, in seine Sammlung zu bringen, wenn es nicht ganz und gar nach seinem Geschmack war. Er hatte mit illustrierten Märchenbüchern angefangen, die seinem so kinderfreundlichen Wesen das meiste sagten. Er liebte die Kinder, und sie hingen an ihm. Und viele, die heute erwachsen und gereift im Leben stehen, bewahrten Josef Grünberg, dem gütigen Freund ihrer Kinderzeit, anhängliche Freundschaft und Verehrung. Vielleicht war diese besondere Liebe zu den Kindern der ausschlaggebende Grund seiner Berufswahl. Er war Orthodentist. Man darf wohl sagen, einer der bedeutendsten und angesehensten, und die Regulierung unregelmäßiger Zahnstellungen an Kindern war sein Lebenselement. Dieser Zahnarzt war aber auch ein ingeniöser Techniker, ein immer Neues suchender und erforschender Erfinder. Von der Natur ausgezeichnet mit einer unermüdlichen Energie, ließ er nicht nach, einen einmal gefaßten Gedanken zu Ende zu denken — er beurteilte die Menschen auch vom Standpunkt dieser Fähigkeit. Er hatte sich in das Problem verbissen, eine Kupferdruckpresse zu konstruieren, die jene alte, seit Olims Zeiten bis auf den heutigen Tag verwendete weit in den Schatten stellen sollte. Und er hat es erreicht. Viele Modelle wurden gebaut, immer neu

A. W. DRESSLER, AUFBLICKENDE. AQUARELL
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

wurde verbessert. Unsummen Geldes hat ihn diese Konstruktion der Presse gekostet. Auf der alten Kupferdruckpresse wird die Kupferplatte zwischen zwei Walzen hindurchgepreßt, auf der Grünbergschen Presse mit einer starken Gummiplatte gedruckt. Diese wird durch Erzielung vieler Atmosphären mittels komprimiertem Öl senkrecht auf die Kupferplatte gepreßt.

Dadurch wird die Schädigung vermieden, welche die Kupferplatte nach Grünbergs Ansicht durch das Hindurchpressen zwischen den beiden Eisenwalzen — wenn auch ein Filzstück dazwischengelegt wird — erleiden muß. Diese Druckpresse zeigte sich aber nicht nur geeignet, Radierungen von Kupferplatten zu drucken: auch geätzte Glas- und Porzellanplatten, ja Steindrucke, Holzstiche und Holzschnitte können auf ihr gedruckt werden. Reliefs aus Gips, Blindpressungen in Leder kann man mit ihr herstellen, und sicherlich wird sie noch manche ungeahnte Verwendung finden. Ihren ersten allgemeinen Erfolg errang sie in den großen Druckereien der Zeitungen. Unter dem Namen „Hydrotyp“ wird sie heute in der ganzen Welt benutzt. Denn man kann mit ihr sehr schnell und präzise jene Papiermatrizen herstellen, welche mit Schriftmetall ausgegossen, auf der Rotationspresse verwendet werden. In Berlin stehen bei Ullstein, Mosse, Scherl solche Hydrotyp-Pressen in voller Tätigkeit.

Grünberg hat auch manches graphische Verfahren vervollkommnet und wurde nicht müde, für uns, seine ausführenden Mitarbeiter — wir nannten ihn den „Sklavenhalter“ — neues, ungewohntes Material zu besorgen, und er strahlte in herzlicher, kindlicher Freude, wenn die Versuche gelangen und überraschende Ergebnisse brachten. Denn Slevogt und ich — zunächst sehr skeptisch — hatten von der Arbeit auf dem ungewohnten Material „Glas und Porzellan“ recht wenig erwartet. Allerlei Ätzlacke, Deckfirnisse, die der Radierer für seine Arbeit braucht, geheimnisvoll gemischte Tinkturen, die uns wie Elixiere eines Alchimisten erschienen, bereitete Grünberg in seiner „Hexenküche“. Auch auf belichteten und unbelichteten photographischen Platten — auf diesen in einer Art Dunkelkammer — wurde allerlei Neues versucht, und so die Technik von Corot und Daubigny, das „Cliché-glas“, dessen Technik uns allen unbekannt war, um viele neue Varianten vermehrt.

Als Vierter im Bunde hat Bernhard Pankok, wenn er nach Berlin kam, um hier Opern auszustatten, mitgearbeitet. Daher das geheimnisvolle Wort „SPOG“: Slevogt, Pankok, Orlik, Grünberg.

Grünbergs Sammlung ist besonders reich an Büchern, die mit Holzschnitten und Holzstichen illustriert sind. Unter den deutschen Meistern, die für diese Technik gearbeitet haben, waren Ludwig Richter und insbesondere der von dem Sammler so sehr geschätzte Adolf Adam Oberländer reich vertreten. Doré hat er sehr bewundert. Man konnte bei ihm frühe Arbeiten dieses genialen Illustrators sehen, die erst einen Begriff geben von dem Reichtum der Phantasie Dorés, von der Leichtigkeit, seine Hand zu weisen. Daß Grünberg von Slevogt, Pankok, Orlik, Liebermann, die ihm persönlich am nächsten standen, größere Kollektionen in

HERBERT FIEDLER, MÄDCHEN AM FENSTER.
AQUARELL
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

besten Drucken sammelte, scheint natürlich. Slevogt hat ihm außerdem auf die eigens hergestellten Einbanddecken seiner Werke in allerlei Material (oft reich farbig, mit Wasserfarben) Paraphrasen über den Inhalt hingezaubert. Seine Liebe zur graphischen Kunst, seine Leidenschaft für Versuche, um vieles zu verbessern, in der Technik Neues zu erfinden, war außerordentlich. Man kann ihn einen genialen Dilettanten auf diesem Gebiete nennen; eigenbrödlerisch, voll zielstrebiger Energie, hat dieser edle Sonderling neben seinem Beruf die ganze freie Zeit dem graphischen Kunstbezirk gewidmet. Wie es nicht möglich ist, jemand, der noch niemals ein Bild von Rembrandt gesehen hat, durch Worte einen Begriff davon zu geben, so reichen Worte auch nicht aus, um Grünbergs ganzes Wesen zu erfassen. Dieser reine, edle Mensch erschien oft wie eine Art Apostel! Ein Wahrheitsfanatiker — manchmal sogar dadurch ein wenig unbequem — voller Güte und Menschenliebe! Wie er die Menschen liebte, so liebte er auch die Kunst. Sich zu bilden, sein Verständnis zu fördern: seine stete Sehnsucht und Bemühung. Rührend dankbar für echte Zuneigung. Oft auch dort dankbar, wo er eigentlich der Geber war.

Berliner Chronik

von KARL SCHEFFLER

Das Reichsehrenmal

In den Ausstellungshallen am Lehrter Bahnhof sind Ergebnisse des Ideenwettbewerbs für ein den Gefallenen des Weltkrieges gewidmetes Reichsehrenmal ausgestellt. Mehr als achtzehnhundert Entwürfe sind eingegangen. Zugrundegelegt war dem Wettbewerb von den Frontkämpferverbänden und deren Ausschüssen der Gedanke eines „Heiligen Haines"; als Ort für das Ehrenmal ist ein großer Forst in der Nähe des Bades Berka, zwischen Weimar, Jena und Rudolstadt, bestimmt worden.

Dem jahrelang geführten Kampf der Meinungen hat man nicht gern zugehört, da sich gezeigt hat, daß Klarheit über die Aufgabe nicht zu gewinnen war. Einig waren und sind alle nur in dem dunkeln Gefühl, daß das Gedächtnis unserer Gefallenen früher oder später einmal würdig verewigt werden muß. Auch von dem Entschluß, die Umgegend Berkas als Standort zu wählen, hat man ohne besonderes Interesse Kenntnis genommen, da der Zwang einer Gefühlsassoziation in keiner Weise für diesen Platz spricht. Angesichts der Ausstellung findet man nun die Befürchtungen bestätigt, daß alle Lösungsversuche von vornherein zur Problematik verurteilt seien.

Es wäre zwecklos, die Augen vor diesen Feststellungen zu verschließen um des schönen nationalen Vorhabens willen. Im Gegenteil: da alle Deutschen beteiligt sind, kann die Aussprache nicht offen und rückhaltlos genug sein.

Einer der Leitgedanken heißt: das Ehrenmal muß im Herzen Deutschlands liegen. Das hört sich gut an, ist aber eine abstrakte Vorstellung, keine Anschauung. Obendrein stimmt es nicht einmal, weil die tschechische Grenze verhältnismäßig nahe ist. Ein anderer Leitgedanke fordert einen Hain. Nun wirkt das Geheimnisvolle eines Haines nur, wenn dieser, wie es bei den Griechen war, irgendwo im freien Lande liegt, sei es in der Ebene oder — besser — auf einem Hügel, nicht aber, wenn der Ehrenhain, wie in diesem Fall, nur der Teil eines weiten, hügeligen Forstes ist. Es geht die Wirkung des Kontrastes verloren, wenn der Besucher schon durch Wald gewandert ist, bevor er den Ehrenhain betritt, wenn dieser nur der beliebige Teil eines großen Waldes ist. Entscheidend ist auch die Art des Waldes. Bei Berka handelt es sich — nach den sachlichen Ausführungen des Forstmeisters Pfeifer in einer offiziellen Druckschrift — um ein reines Nadelholzrevier, um Kiefern- und Fichtenbestände, um einen forstwirtschaftlich gepflegten Nutzwald mit Schonungscharakter in den neueren, mit Stangenholz und Dickungen in den älteren Teilen. Ein solcher Wald kann eine schöne Gesamtlandschaft schaffen, er kann jedoch in seinem Inneren nicht das entfalten, was der Deutsche sich vorstellt, wenn vom Schauer und vom Geheimnis der Waldeseinsamkeit die Rede ist.

Es bleibt den Bewerbern die Möglichkeit, den Natureindruck durch Kunst zu steigern: durch Architektur und Skulptur. Alle Einsichtigen wissen aber, daß wir heute zur Not von einer eigenen Profanarchitektur für Siedelungs- und Industriebau reden dürfen, nicht aber von einer rein darstellenden, lebendig symbolkräftigen Baukunst, die sich der Natur organisch einfügt. Wenn aber eine Baukunst, durch die ein ganzes Volk in gleichnishaften Formen mit sich selber spricht, nicht vorhanden ist, so schaltet von selbst auch die Skulptur aus. Denn Monumentalplastik wächst nur auf dem Boden einer Monumentalbaukunst.

Hinzu kommt noch, daß es auch an allgemeingültigen lebendigen religiösen Symbolen fehlt.

CAMILLE COROT, MEDITATION. UM 1845. 48,5:35 cm

IN PARIS AM 9. JUNI VERSTEIGERT

Beweise, daß solche Aufgaben der neueren Zeit nicht natürlich sind, liegen in Fülle vor. Man denke an die Walhalla bei Regensburg, an das Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald, an das Niederwalddenkmal, an das Hamburger Bismarckdenkmal, an die Kaiserdenkmale auf dem Kyffhäuser, an der Porta westfalica und am Rheineck bei Koblenz, an das Leipziger Völkerschlachtdenkmal und an die zahllosen Kriegerdenkmale und Bismarcksäulen, bis zum Tannenbergdenkmal. Alle diese Gedenkstätten haben volkstümlich im tieferen Sinne nicht werden können. Es sind Schaustücke, Sehenswürdigkeiten, nicht Wallfahrtsorte der Nation, nicht Weihestätten.

Die Ausstellung zeigt — neben dem bombastisch Lächerlichen, das in einer solchen Konkurrenz stets zu finden ist — eine Reihe wohldurchdachter und würdiger Vorschläge. Von ihnen sind zwanzig ausgewählt, um einen Ausgangspunkt für die Weiterarbeit zu gewinnen. Es ist jedoch keiner darunter, der Hoffnung auf eine zureichende Endlösung gibt. Unlösbar bleibt allein schon die Aufgabe, zugleich einen Ort stiller Versenkung und zugleich Aufzügen von Tausenden Raum und Bewegungsmöglichkeit zu schaffen. Es ist viel gearbeitet worden mit monumentalen Kreuzen, mit „Mahnsteinen", mit Varianten des Theoderichgrabes, mit Treppen, Zyklopenmauern, Terrassen, Türmen usw. Wobei Christliches und Altgermanisches, Katholisches und Heidnisches oft wunderlich durcheinandergeht. Das meiste ist mehr gedacht als gestaltet. Und immer herrscht jenes gestaltlose Pathos vor, das leider immer noch ein Kennzeichen deutscher Mentalität ist. Den Namen unserer besten Architekten begegnet man weder unter den ausgewählten Entwürfen noch innerhalb des merkwürdig bureaukratisch zusammengesetzten Preisgerichts. Unsere Dichter sind offiziell überhaupt nicht befragt worden.

Es wäre zu wünschen — und dazu ist immer noch Zeit —, daß nach diesem halben Mißerfolg mit der Verwirklichung des nicht durchreiften Planes noch einige Jahrzehnte gewartet wird. Warten können: auch das hat seine eigene Größe. Über solche Unternehmungen müssen mehrere Generationen denken. Wird das Reichsehrenmal nach einem der vorliegenden Pläne ausgeführt, so wird sicher mancher Besucher eine Art von Weihe fühlen, wenn er sie lebendig in sich trägt. Er wird empfinden, was er empfinden will. Ein Denkmal aber, das zu Jahrhunderten durch Formen spricht, kann unmöglich entstehen. Nach wie vor wird das Ewige, das zugleich ein dauernd Aktuelles ist, an anderer Stelle — zum Beispiel einige Meilen weiter nördlich im Naumburger Dom — empfunden werden.

Präsidentenwechsel in der Akademie

Max Liebermann hat als Präsident der Preußischen Akademie der Künste nicht wieder kandidieren wollen. Darum wurde der Musiker Max v. Schillings als Präsident und der Architekt Hans Poelzig als Vizepräsident gewählt. Ohne Vermutungen über die Zukunft der Ausstellungen auszusprechen, und ohne zu untersuchen, ob die Wahl eines Musikers sich praktisch bewähren wird, bleibt die Bilanz des letzten Jahrzehntes zu ziehen. Sie ist für Liebermann höchst ehrenvoll. Als Präsident der Akademie ist er viel angegriffen worden. Nichtsdestoweniger hat er, unterstützt von einigen treuen Helfern — der Name Ulrich Hübners ist besonders zu erwähnen —, die Jahresausstellungen wieder zu den wichtigsten Kunstveranstaltungen Berlins gemacht. Mit allem Erfolg, den die Zeitverhältnisse erlaubten, hat Liebermann die unvergeßlichen Ausstellungen der alten Berliner Secession in der Akademie gewissermaßen fortgesetzt. Obgleich er vieles von dem, was er — selbst als Maler nach Möglichkeit immer zurücktretend — der Öffentlichkeit vorführte, nicht eigentlich lieben konnte. Liebermann ist einer der gerechtesten Künstler,

HENRY DE TOULOUSE-LAUTREC, ROTHAARIGE FRAU. zw. 1889 u. 1892. 56:51 cm

IN PARIS AM 9. JUNI VERSTEIGERT FÜR 75000 frc.

die es gibt; es haben den Deutschen wenige große Maler gelebt, die, bei einer Einseitigkeit doch bedingenden Talentkraft, so objektiv über fremdes Verdienst zu urteilen imstande waren. Das ist im letzten die Ursache, daß die Ausstellungen so repräsentativ im besten Sinne geraten sind. Weil Liebermanns Persönlichkeit — um ein Wort Lagardes anzuwenden — gewirkt hat wie eine Institution, hat die Institution der Akademie unter ihm gewirkt wie eine Persönlichkeit. Das gehört jetzt der Geschichte an. Es bleibt die Erinnerung; und es bleibt die Frage, ob es den Nachfolgern gelingen wird, das wiederhergestellte Niveau zu halten.

Paul Baum †

Im dreiundsiebzigsten Lebensjahre ist der Maler Paul Baum gestorben. Der geborene Meißener begann in der Porzellanmanufaktur seiner Vaterstadt, malte dann bei Preller und Hagen in Weimar und kam durch Signac und Rysselberghe zum Neo-Impressionismus. In der Folge hat seine Malerei aber wieder mehr zeichnerische Züge aufgenommen. Stets hat Baum Stille und Einsamkeit gesucht und fern vom Betrieb der Großstädte in charaktervoller Selbstbescheidung gearbeitet: zuerst lange in Sluis an der holländisch-belgischen Grenze, dann in Kassel und Marburg, zuletzt in S. Gimignano. Der Landschaftskunst Baums ist zwar eine leise Trockenheit eigen, doch auch die Redlichkeit eines empfindsamen, sorgfältig geschulten Auges und die Solidität eines von Grund auf beherrschten Handwerks. Seinem Naturell nach wirkte Baum ein wenig wie ein verspäteter Fontainebleauer. In seinen Landschaftsbildern und -radierungen ist eine männlich zurückhaltende, sachliche, den Eindruck aber stark übertragende Poesie; ein gerades, einfaches Menschentum schimmert überall durch und wirbt mit für diese grundehrliche Kunst. Man darf Paul Baum einen klassischen Vertreter des mittleren Talents nennen. Als solcher ist er in die Geschichte der modernen Kunst bereits eingegangen.

James Simon †

Im XXIX. Jahrgang (Seite 447 ff.) hat Max J. Friedländer, als der dazu Berufene, über die Bedeutung James Simons als Sammler und als Freund der Berliner Museen ausführlich geschrieben. Es war ein Gruß zum achtzigsten Geburtstag. Dieser schöne Aufsatz ist jetzt auch der beste Nekrolog. Es bleibt den Worten, womit Friedländer schloß, nichts hinzuzufügen: „Solche Opfer zu bringen, dazu gehörte das Pflichtgefühl der Allgemeinheit gegenüber, das Dr. Simon auf vielen Gebieten der sozialen Fürsorge bewährt hat, gehörte die lächelnde Weisheit eines Mannes, der, durch Jahrzehnte sich im Geben übend, Eigensucht bis auf den letzten Rest in sich überwunden hat. Und was er tat, geschah nicht in Laune oder leidenschaftlicher Wallung, sondern in klarer und kühler Überlegung."

Gedächtnisstätten für James Simon in den Berliner Museen sind: Der Amarna-Saal der Ägyptischen Abteilung (weil der Mäzen viel für die Ausgrabungsarbeiten in Ägypten getan hat), das spanische Kabinett im Erdgeschoß des Kaiser-Friedrich-Museums und die Simon-Kabinette im Deutschen Museum. Daneben war James Simon als Stifter eng auch verbunden der Vorderasiatischen Abteilung und der Sammlung für deutsche Volkskunde.

Korrektur

Die Schlußnotiz im Maiheft: „Eine wichtige Versteigerung", ist hier und dort mißverstanden worden. Es sollte nicht gesagt werden, daß die Sammlung Schmitz, nachdem sie Dresden verlassen hat, in Paris versteigert würde, sondern daß, nachdem diese schöne Sammlung für Deutschland verloren ist, leider auch der wichtige Sammlerbesitz, der im Pariser Auktionskatalog als „Collections Mssrs. S. et S . . ." bezeichnet war, dieses Schicksal erleidet. Das Nähere darüber sagt der Pariser Auktionsbericht.

Berliner Secession

Die Frühjahrsveranstaltung enthält Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen und Plastik. Das Gesicht der Ausstellung wird von den Aquarellen bestimmt. Die Jury hat unter diesen Arbeiten offenbar sorgfältig gewählt, und es ist ihr gelungen, ein gutes Niveau herzu-

HERM. KÄTELHÖN, BILDNISRADIERUNG PAUL BAUM. 1923

stellen. Es ragt eigentlich nichts beherrschend daraus hervor, doch sinkt auch nichts allzutief zurück. Wie es überhaupt lehrreich zu beobachten ist, wie sich in der Berliner Secession die Maler einander angleichen. Ohne ihre persönliche Nuance aufzugeben, zeigen viele ein ähnliches Können und eine verwandte Haltung; die Secession ist etwas wie eine inoffizielle Akademie für die Begabung in der Mitte geworden. Richtig ist, daß das Eigentliche der Kunst nicht lehr- und lernbar ist; wieviel dennoch übertragbar ist, vor allem durch das Beispiel, zeigt eben diese Ausstellung.

Unter den Arbeiten der Maler gefallen besonders drei lebhaft zarte Landschaftsaquarelle von Hans Purrmann und zwei Stillebenaquarelle von Schmidt-Rottluff, die eine gewisse Größe der Form haben, wenn sie auch über die erste Anlage nicht hinausgeführt worden sind. A. W. Dreßler erinnert an das beste seiner Begabung mit dem Aquarell einer „Aufblickenden"; und Herbert Fiedler, der eigentlich schon längst Anerkannte aber zu Unrecht Vernachlässigte, erzwingt mit einem Aquarell „Mädchen am Fenster" neue Aufmerksamkeit. George Grosz kommt nicht recht zur Geltung, John Gutmann und Josef Hegenbarth (der auch bei Gurlitt ausgestellt hatte) fallen günstig auf, Karl Hofer erregt achtungsvollen Zweifel, vor Paul Klees Aquarellen vergewissert man sich, ob man es nicht mit einem Klee-Nachahmer zu tun hat, und Wolfgang Schülein weiß mit drei gut gebauten Temperalandschaften von der Meeresküste zu fesseln. Doch dieses sind nur Stichproben; daneben finden sich noch lebhaft interessierende Arbeiten von Crodel, Fritsch, Geigenberger, Herbig, Hermann Huber, Jaeckel, Kaus, Max Neumann, Röhricht u. a. Dagegen ist die Plastik ziemlich schwach vertreten; auf diesem Gebiet hätte mit geringer Mühe Besseres gezeigt werden können.

Richard Gerstl

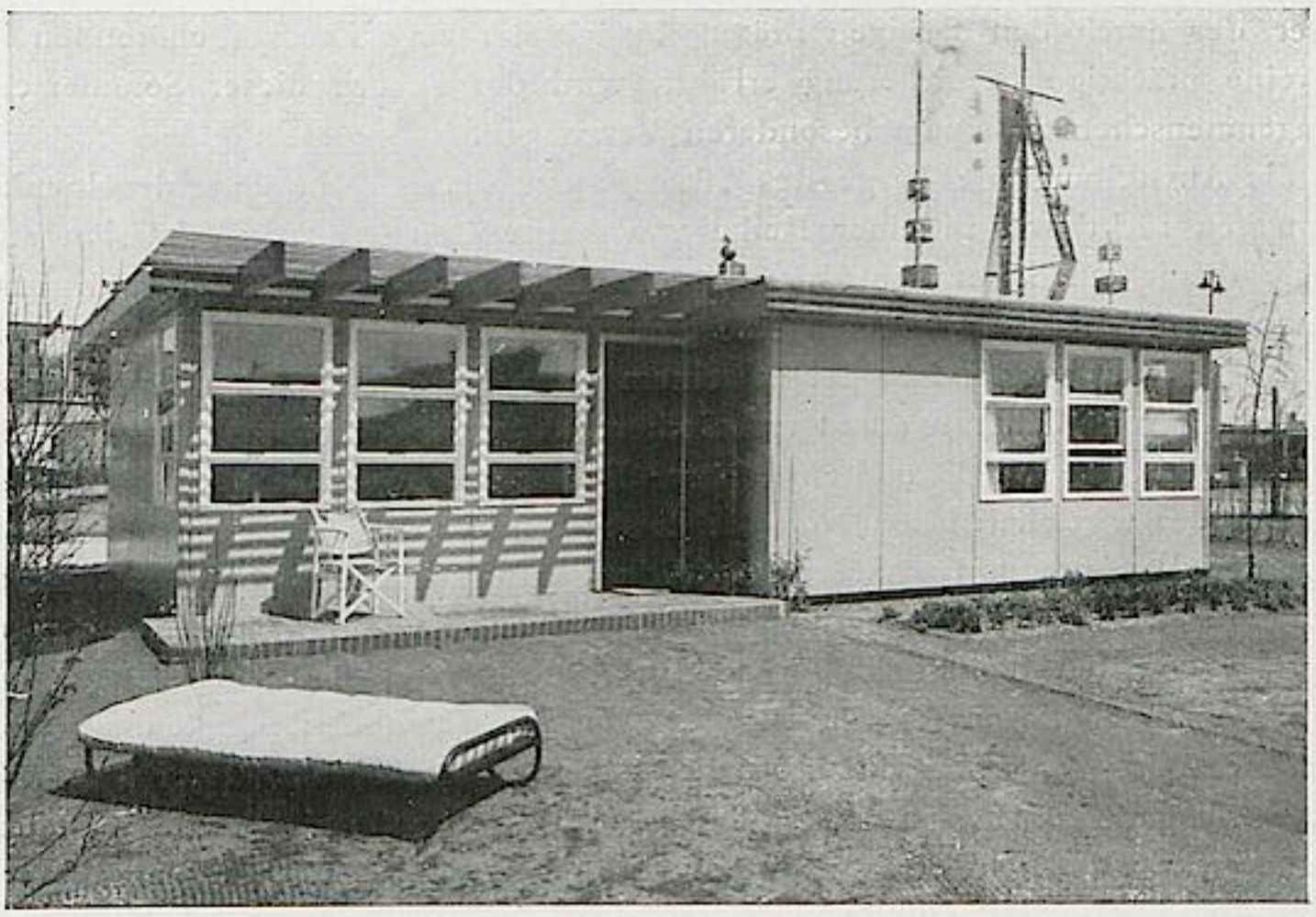
Die Galerie Gurlitt stellte die viel besprochenen — die fast zuviel besprochenen — Bilder Richard Gerstls aus, jenes Wiener Malers, der 1883 geboren wurde, schon 1908 durch Selbstmord endete, und dessen hinterlassene Bilder erst vor kurzem der Öffentlichkeit durch den Inhaber der Wiener „Neuen Galerie" entdeckt worden sind. Diese Entdeckung hat Aufsehen erregt; mehrere öffentliche Sammlungen haben bereits Bilder erworben. In „Kunst und Künstler" hat Hans Tietze im Novemberheft vorigen Jahres (Seite 68) über die Wiener Ausstellung berichtet und gleich das Entscheidende gesagt.

Die Berliner Ausstellung weckt stärker ein psychologisches als ein künstlerisches Interesse. Man lernt einen ungemein Begabten kennen, dem der feste Boden einer Schule fehlte, einen jener jungen Maler, die mit dem Letzten beginnen und sich dann festrennen. Gerstls Bilder beruhen nicht eigentlich auf Natureindrücken; man möchte sie Impressionen des Impressionismus nennen. Sie sind von Kunst hergeleitet. Von Munch vor allem. Mit einem großen Zug, mit viel Temperament, doch auch ziemlich wirr und verwirrt. Das meiste ist formlos zerfasert, in einer programmatischen Weise pastos und „koloristisch" ohne lebendige Farbigkeit. Als Nachlaßausstellung und Exempel sehr interessant, am Absoluten gemessen, recht problematisch. Mehr Rarität als künstlerische Realität. Ein Funke, der verlosch, ehe er Flamme wurde, und von dem es zweifelhaft ist, ob er jemals zur Flamme hätte aufschlagen können.

„Sonne, Luft und Haus für Alle"

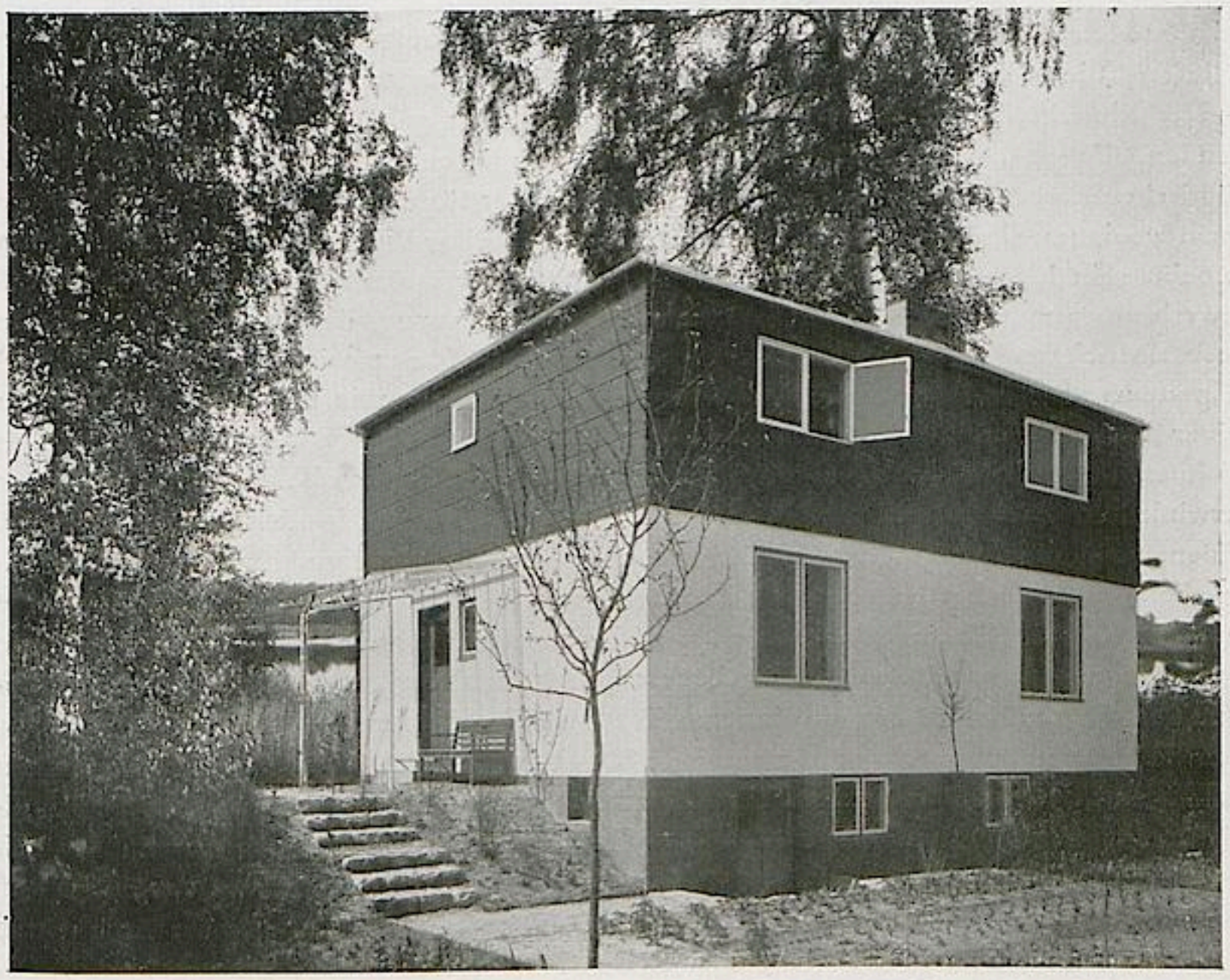
von W. C. BEHRENDT

Unter diesem zugkräftigen Titel veranstaltet das Berliner Messeamt eine „Ausstellung für Anbauhaus, Kleingarten und Wochenende" und es läßt sich nicht leicht ein passenderes und hübscheres Thema für eine Sommerschau denken. Die Ausstellung greift sehr mächtige und vitale Bedürfnisse der Großstadtbevölkerung auf, die in der neuerwachten Sehnsucht nach einer unverdorbenen, der Natur wieder enger verbundenen Lebensweise ihre Wurzel haben und deren Intensität an der starken Zunahme des Volkssports und der Wanderbewegung, an der raschen und unaufhörlichen Ausbreitung der Kleingarten- und Wochenendbewegung zu ermessen ist. Sie zeigt an einem sehr geschickt ausgewählten Material, das mit den modernsten Mitteln der Schaubarmachung dargeboten wird, wie diese Sehnsucht Erfüllung findet und wie die mannigfachen Bedürfnisse, die dem neuen Drang zur Natur entspringen, die echten wie die in ihrem Gefolge auftretenden eingebildeten, befriedigt werden. Die Ausstellung gibt sich belehrend und propagandistisch zugleich, sie wirkt aufklärend im Sinne hygienischer Volksbelehrung, indem sie über das biologische Problem von Arbeit und Ruhe gemeinverständliche Auskünfte erteilt, sie stellt mit den plakatartigen Mitteln der Photomontage Idealbilder eines Lebenszustandes vor, für dessen Verwirklichung sie wirbt, und sie wird überdies, ohne diese übergeordneten Tendenzen zu verwischen, den vielfältigen merkantilen Interessen gerecht, mit denen jede Veranstaltung solcher Art zu rechnen hat. Man spürt den Schwung eines neuen Lebensgefühls an den Dingen, die hier zur Schau stehen und nimmt man die vielen Einzelheiten zusammen, die über das Ausstellungsfeld verteilt sind, so gewinnt man ein anschauliches und in vieler Hinsicht aufschlußreiches Bild von den neuen Lebensformen, die sich unter dem Einfluß der in jenen Volksbewegungen konzentrierten Abwehr- und Aufbaukräften herauszubilden beginnen. Da dieses Bild sich überdies in einem geschmackvollen Rahmen



OTTO BARTNING, AUSBAUHAUS IM „WERFTHAUSSYSTEM“

AUSSTELLUNG „SONNE, LUFT UND HAUS FÜR ALLE“

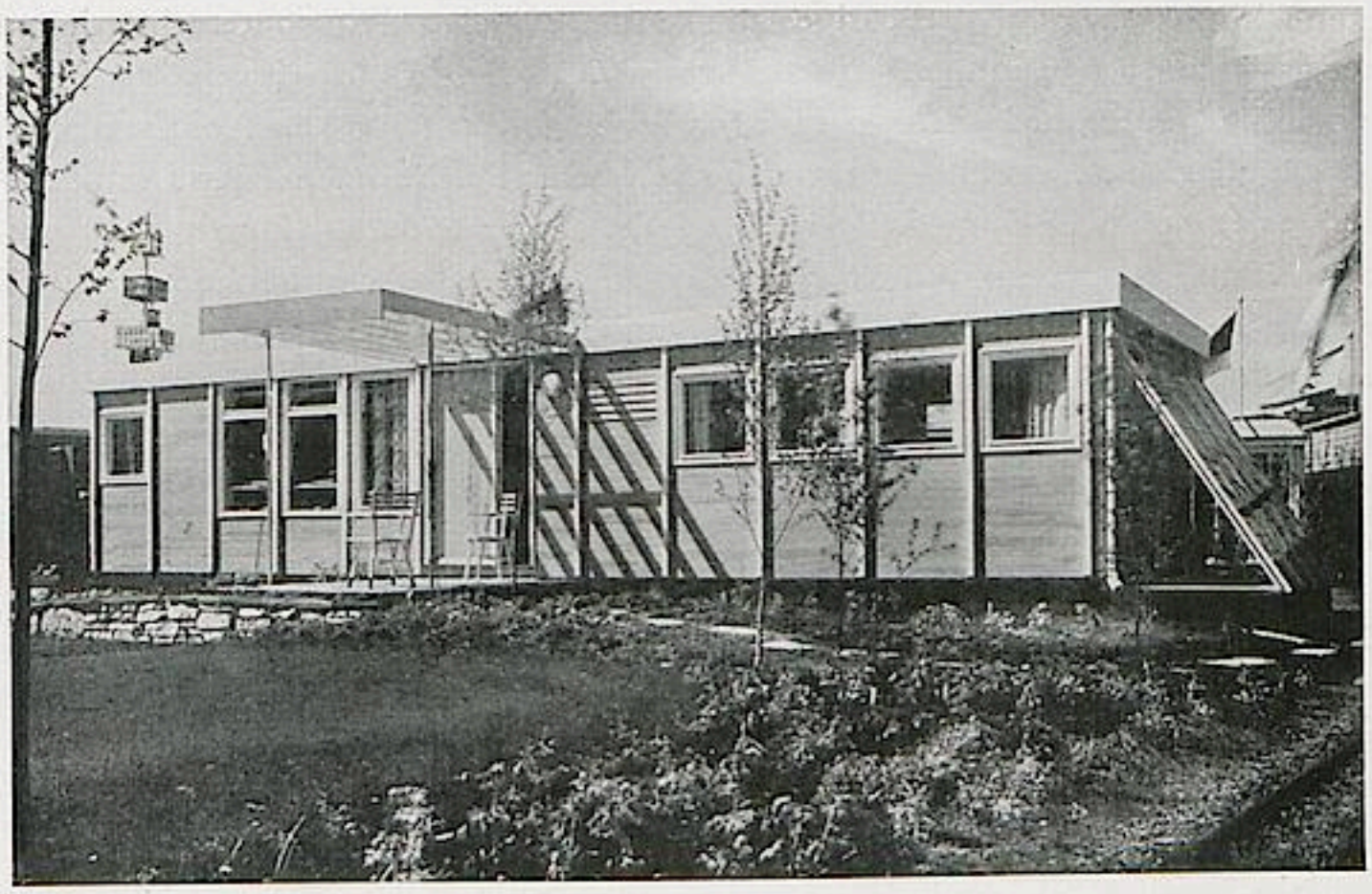


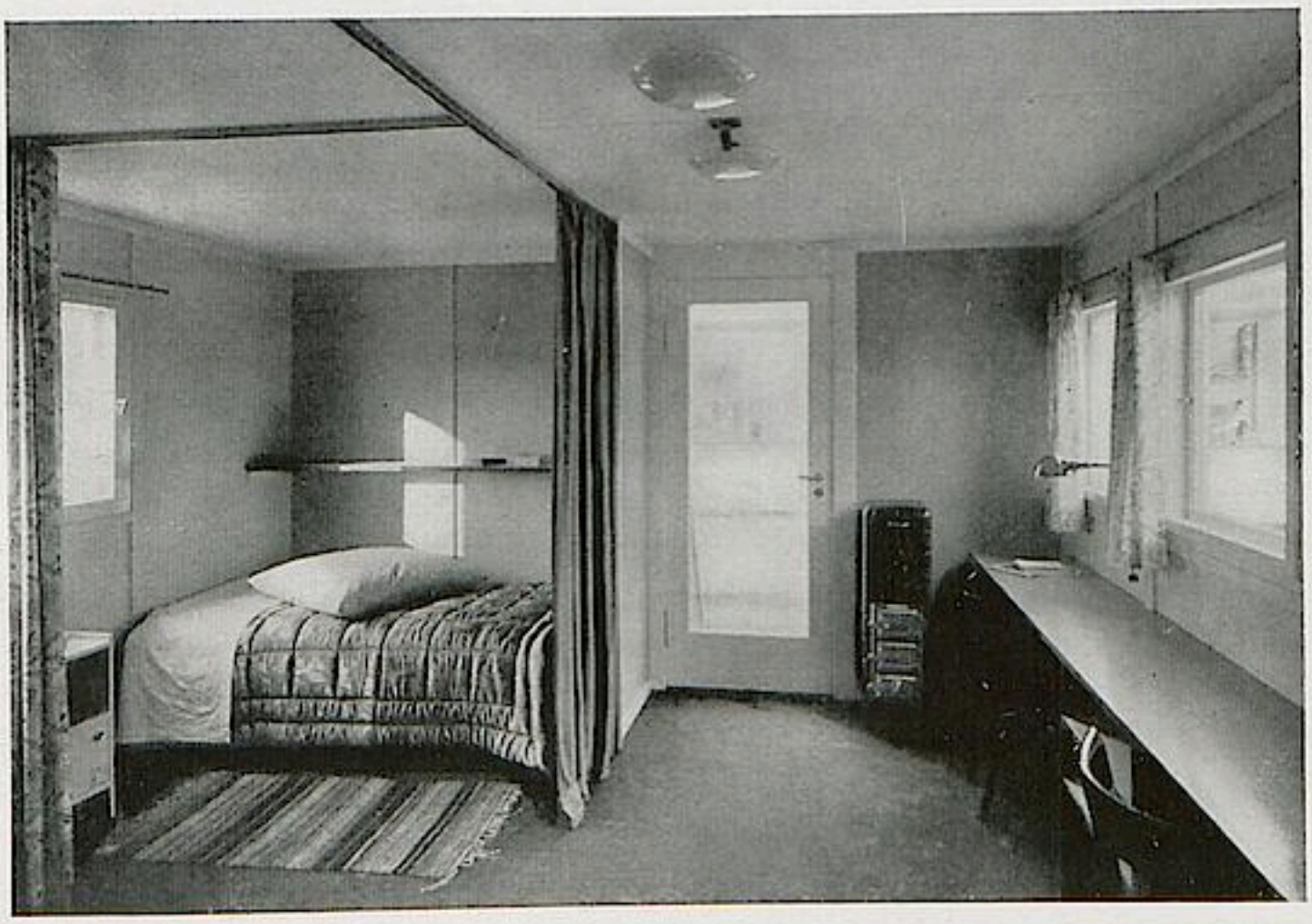
PAUL MEBES UND PAUL EMMERICH, IN GEMEINSCHAFT MIT OTTO MÜLLER. „AUSBAUHAUS“. AUSFÜHRUNG PHIL. HOLZMANN A.G.

AUSSTELLUNG „SONNE, LUFT UND HAUS FÜR ALLE“

darbietet, der durch den farbigen Blütenschmuck der zum Thema gehörenden Mustergärten eine prächtige Bereicherung erfährt, wird der Besuch dieser Sommerschau für den Augenmenschen zu einem besonderen Vergnügen.

Wenn die Ausstellung die Frage des „wachsenden Hauses" in den Mittelpunkt ihrer Darbietungen rückt und in einer Reihe von Musterlösungen zur Diskussion stellt, so greift sie damit ein Seitenthema des großstädtischen Siedlungproblems auf, das unter den derzeitigen Wirtschaftsaspekten eine gewisse Aktualität besitzt. Unter jenem Begriff wird ein Haustypus verstanden, der in seinem Kern, bei geringstem Anlagekapital, eine Höchstleistung von Wohnraum und technischer Ausstattung bietet und ohne wesentliche Umbauten bestimmte Möglichkeiten späterer Erweiterung offen läßt. Damit aber nicht genug. Aus der wirtschaftlichen Not, die dieser Haustypus fordert, wünscht Stadtbaurat Wagner, der die Anregung zu seiner Ausbildung gab, zugleich eine Tugend zu machen. Die Aufgabe wird über das rein praktische hinaus mit gefühlsmäßigen Momenten motiviert, es werden biologische Gründe ins Feld geführt und Forderungen im Bauprogramm erhoben, die auf eine höhere Art von Freiluftwohnen abzielen. Man hat den Eindruck, daß in dieser Begründung neben einem gesunden und berechtigten Grundgedanken ein gut Teil Theorie und vielleicht auch ein Schuß rudimentärer Wandervogelromantik steckt. Die Architekten, die in einem Preisausschreiben zur Lösung dieser neuen Bauaufgabe aufgefordert waren, haben denn auch mit dem Programm, das ihnen gegeben war, nichts rechtes anzufangen gewußt. Unklar bleibt bei der Problemstellung, trotz des festgelegten Baukostenlimits, das für den Kernbau den Betrag von zweitausendfünfhundert Mark nicht übersteigen soll, für wen der neue Haustypus in erster Linie gedacht ist. Die Mehrzahl der Architekten, die sich mit der Aufgabe beschäftigt haben, hat Häuser geliefert, die sich nach ihrem ganzen Habitus, nach Raumzuschnitt, Ausstattung und innerer Einrichtung, an die verwöhnten Ansprüche einer gehobenen Bevölkerungsschicht wenden. Es sind regelrechte Wochenendhäuser, die eine brauchbare Ergänzung der städtischen Etagenwohnung darstellen, im Grunde aber für eine dauernde Wohnbenutzung kaum geeignet sind. Sie gehen also an der eigentlichen Aufgabe vorbei, die so kaum gemeint sein kann, und bieten überdies auch in konstruktiver Hinsicht, in der im Wettbewerbsprogramm gleichfalls geforderten Vervollkommnung des Montagebaues, kaum wesentlich Neues. Das Haus, das Herr Wagner selbst als Musterbeispiel außer Wettbewerb beigesteuert hat und das somit die leitende Idee wohl am reinsten verkörpert, mag in seiner innigen Verbindung mit dem Garten den biologischen Forderungen naturnahen Wohnens entsprechen, stellt aber mit seinem indirekt belichteten Zentralraum, mit seinen verwinkelten Schlafstuben und seinen Fenstern, die sich unmittelbar ins Gewächshaus öffnen, vom Standpunkt der Wohnlichkeit ein höchst fragwürdiges Experiment dar. Die gegebene Aufgabe hat dagegen den Architekten Otto Bartning zu einer Lösung geführt, der eine über das Thema hinausgehende Bedeutung zukommt. Sein „Werfthaus" ist ein Typ streng ingenieurmäßigen Montagebaues: es wird aus fabrikmäßig hergestellten gleichförmigen Platten aufgebaut, die inneren Trennwände sind aus glatten, sauber gefugten Sperrholzplatten hergestellt und lassen jede Möglichkeit der Raumaufteilung zu. Mit seiner einfachen Gliederung und guten Proportionierung wird dieses Montagehaus in jeder Landschaft seine Wirkung tun. Wo es aber darauf ankommt, dem Manne, der nur ein bescheidenes Sparkapital in seinen Hausbau stecken kann, gleich von Anfang an ein Höchstmaß von Nutzraum zu schaffen, da wird ein „Ausbauhaus" von der Art, wie es die Architekten Mebes und Emmerich hier zeigen, unzweifelhaft die vorteilhafteste Lösung bieten. Die erfahrenen Praktiker greifen auf einen altbewährten Haustypus zurück, der namentlich im Landarbeiterwohnhausbau seit Jahrzehnten eingebürgert ist, und vervollkommnen die über-





HANS SCHAROUN, ÄUSSERES UND INNERES EINES AUSBAUHAUSES AUS NORMIERTEN BAUTEILEN. AUSFÜHRUNG GEORG JACOBOWITZ

AUSSTELLUNG „SONNE, LUFT UND HAUS FÜR ALLE"

lieferte Form durch Anwendung moderner Konstruktionen. Das Anbauhaus, wie es hier vorgeschlagen wird, ist ein zweigeschossiges Haus mit hochgelegenem souterrainartigem Keller und einer geraden Treppe in der Mitte. Es wird von Anfang an in seiner vollen Schale ausgeführt, zunächst aber nur im Erdgeschoß für Wohnzwecke ausgebaut: die weitere Fertigstellung bleibt der Zukunft und den wachsenden Kräften des Besitzers überlassen. Der Typus wird hier als Doppelhaus vorgestellt und mag in seiner äußeren Gestalt noch einer verfeinerten Durchbildung bedürfen: für die Wohnansprüche der arbeitenden Bevölkerung bietet er mit seinem reichlichen Rauminhalt unbestreitbare Vorzüge.
Besteht das Problem, das hier zur Debatte gestellt wird, zu Recht, so werden die mannigfachen Anregungen, die in seiner vorläufigen Bearbeitung verstreut sind, mit dazu beitragen, es einer endgültigen Lösung entgegenzuführen.

Ausstellungsnotizen

Zum 85. Geburtstag Max Liebermanns veranstaltet Hugo Helbing in den Räumen der ehemaligen Galerie J. Casper vom 16. Juli ab eine Ausstellung des graphischen Werkes, nachdem eine schöne Ausstellung von Bildern und Drucken Max Slevogts vorangegangen war.

Der Hamburger Kunstverein zeigt im Juli in seinen Ausstellungsräumen neue englische Kunst.

Neues aus Amerika

von HERMANN POST (New York)

Das Museum of Modern Art ist in ein eigenes geräumiges Heim übergesiedelt. Die während der zwei Jahre des Bestehens veranstalteten fünfzehn Ausstellungen wurden von mehr als vierhunderttausend Personen besucht. Die erste Ausstellung im neuen Gebäude war den Wandmalereien nicht akademischer amerikanischer Künstler gewidmet. Sie war insofern zeitgemäß, als die „Radio City" oder „Rockefeller Centre" genannten riesigen Gebäudeblocks an der Fifth Avenue mit Wandbildern geschmückt werden sollen und die Frage der Auftragsvergebung im Mittelpunkt öffentlicher Erörterungen steht. Das Resultat der Ausstellung ist furchtbar. Das Überraschendste ist eine Bildergruppe kommunistischer Maler. Unter Benutzung der Requisiten von George Grosz sieht man Rockefeller, Ford, Morgan und andere Reiche an üppigen Tischen sitzen, während zu ihren Füßen mit Gasmasken versehene Soldaten verhungernde Menschen niederknallen. Dabei ist es vor allem Rockefellersches Geld, das diese Ausstellung ermöglicht hat. Zuerst wollte man die Bilder nicht zulassen; es wurde jedoch mit einer Protestausstellung gedroht. Übrigens wird eben jetzt das im Bau befindliche „Rockefeller Centre" von einem Bauarbeiterstreik heimgesucht. Dreißig- bis vierzigtausend Arbeiter sind im Streik. Es handelt sich darum, ob der Arbeiter 10 Dollar oder 11,50 Dollar für den Tag erhalten soll.
Daß die Amerikaner auch sonst ihren Spaß haben, bewies am Tage der Museumseröffnung ein Vortrag der deutschen Malerin Hilla Rebay von Ehrenwiesen in den Räumen der Guggenheims im Hotel Plaza. Die Malerin stellte die Entwicklung der Malerei von deren Anfängen bis zur Gegenwart dar, indem sie den Zuhörern ein bestimmtes Bild in allen Stilen der Jahrhunderte und der letzten Jahrzehnte mit Kreide auf eine Tafel zeichnete. Das Ganze gipfelte in einer Verherrlichung Kandinskys und Rudolf Bauers.

PAUL CÉZANNE, TAL IN DER PROVENCE. UM 1890. 82:66 cm

IN PARIS AM 9. JUNI VERSTEIGERT FÜR 250000 frc.

Sammler, Händler und der Markt

von ERHARD GÖPEL

Paris, im Juni

In dem Getriebe des großen Pariser Versteigerungshauses, des Hotel Drouot, in dem am Nachmittag meist mehrere Versteigerungen im Gange sind, faßt der Beobachter des Marktes wieder ein wenig Mut. Zum Beispiel in einer kleinen Versteigerung moderner Bilder. Bleibt ein besseres Gemälde, dessen Künstler einem unbekannt ist, billig, so findet sich unter den Anwesenden meist jemand, der den notwendigen 100-Frank-Schein, das sind etwa 17 Mark, nach dem Zuschlag aus der Tasche zieht und sich mit dem Bild unter dem Arm entfernt. Aus der Art, wie der Kaufentschluß entsteht, wie das Bieten geschieht und auf welche Stücke es sich bezieht, wird deutlich, daß es Liebhaber sind,

die kaufen. Man begreift, daß einmal die großen Impressionisten in diesem Sinne billig hier zu haben waren, ohne daß dieses Billigsein ein Makel für die Maler oder für das Publikum bedeutete. Man fängt in Paris so an. Diese niedrigen Preise bedeuten nicht wie in Deutschland etwa ein Zerschlagen der Preise, die der Händler in seiner Galerie oder der Maler im Atelier gefordert und erhalten hat. Denn der Pariser Markt hat seine Traditionen. Sammler wie Händler verfügen meist über gut geführte Katalogbibliotheken, in denen Preise und Käufer notiert sind. Man kennt über lange Zeiträume hinaus den Weg eines Stückes von Sammlung zu Sammlung. Weil eine starke Kontrolle der Versteigerungen durch erfahrene Sammler die Regel ist, kann der Handel nicht so rücksichtslos, wie in London zum Beispiel, den Besitzwechsel durch die Auktion als billige Einkaufsquelle ausnützen. Was einmal eine gewisse Preisstufe erreicht hat, sinkt nicht mehr ins Nichts zurück.

Die Tradition des Marktes hat eine gewiße Lebensdauer der einzelnen Sammlung zur Voraussetzung, sie wäre durch den rapiden Besitzwechsel großer Objekte, wie man ihn in Deutschland nach dem Kriege oft erlebt hat, sofort untergraben. Um die zwanzig bis dreißig Jahre taucht ein Bild wieder auf. Eine kleine Landschaft Corots, beliebiges Beispiel aus einer Versteigerung vom 27. Mai (Nr. 104), kam mit der Nachlaßversteigerung Corots 1875 auf den Markt. Sie kostete damals 3100 frc., 1912 erschien sie in der Versteigerung Dollfus, wo sie mit 12 100 frc. zugeschlagen wurde. Jetzt erzielte sie 28 500 frc. Manchmal, wenn Vater und Sohn sich als Sammler folgen, werden die Abstände noch größer. Die Sammlung Haviland zeigte diese in Deutschland zu den großen Seltenheiten zählende Erscheinung. Ursprünglich glaubte man, die Sammlung werde nur den Rest des Besitzes, der 1922 auf den Markt gekommen war, enthalten. Abgesehen von wichtigen Rückkäufen der Familie auf dieser Versteigerung, war die Sammlung in der Zwischenzeit aber schon wieder ergänzt worden. Als Prüfstein des Marktes für die große deutsche Impressionisten-Sammlung, die eine Woche darauf zum Verkauf kommen sollte, kam der Versteigerung eine besondere Bedeutung zu.

Um die hübschen Zeichnungen und Aquarelle von Barye (18 000 frc. für „Löwe und Löwin") stritt man sich ebenso heftig wie um die kleinen Bronzen Rodins, die seine Hand am echtesten zeigen Sacha Guitry, der Dramatiker, kaufte sich einige von ihnen, offensichtlich aus Laune und Liebe zur Sache. Von den Aquarellen des Guys wurde ein kulturgeschichtlich interessantes Blatt „die kaiserliche Kalesche vor dem Elysée" am höchsten bezahlt (14 600 frc.), während ein anderes Blatt mit verführerisch schönem Blau preismäßig durchfiel und damit die natürliche Abwehr des Pariser Marktes gegen eine wahrscheinliche Fälschung erfuhr. Der Preis von nur 30 000 frc. für eine galante, zweifellos echte Zeichnung Fragonards zeigte, wie vorsichtig man sich in Paris augenblicklich gegenüber Blättern verhält, die noch vor einiger Zeit ein mehrfaches des jetzigen Preises erzielt hätten. Auch gegenüber der Graphik des neunzehnten Jahrhunderts spürte man zunehmende Vorsicht. Toulouse-Lautrecs Folge der „Elles", in wundervollen Drucken, konnte nicht mehr als 8000 frc. erzielen. Rops fand noch immer Liebhaber und in den verhältnismäßig hohen Preisen für Manet wollten gewiegte Beurteiler schon die Vorboten der großen kommenden Manetausstellung sehen (13 000 frc. für den „Ballon", 8100 frc. für das „Rennen", 10 200 frc. für das „Café" und 25 000 frc. für eine ähnliche, wahrscheinlich nur einmal erhaltene Autographie). Unter den Bildern der Sammlung Haviland zog ein Stilleben Chardins die Aufmerksamkeit auf sich. Der Gegenstand war schlicht wie meist, ein irdener Topf, ein Glas, Küchengrün, die Malerei von durchsichtiger Klarheit. Erst bei 120 000 frc. erfolgte der Zuschlag. Unter den neueren Bildern fand sich ein Jongkind, „Straße bei Honfleur", das dem Künstler deutlich seinen Platz als Vor-

bereiter impressionistischer Landschaftsmalerei anwies. Ein Figurenstück von Puvis de Chavannes, „Frau bei der Toilette", von schlichter Formgebung und ruhiger Farbigkeit, ersteigerte der Louvre für 300000 frc. Applaus belohnte den Zuschlag, der, wie schon manches Mal, den Weg eines Kunstwerkes durch die Generationen der französischen Sammler beendete. Häufiger als Ankäufe führen aber auch heute noch Stiftungen und Geschenke zur Bereicherung der öffentlichen Sammlungen Frankreichs. Der große Gewinn, der ihnen aus dem Nachlaß des französischen Kunsthistorikers Raymond Koechlin zufloß, wurde in der Ausstellung dieser Geschenke in der Orangerie vor ihrer Verteilung an die einzelnen Museen deutlich, allerdings ohne daß die manigfaltigen Einzelstücke die inneren Bezüge der Sammlung ganz klar werden ließen. Eine Aufnahme des Arbeitszimmers des Gelehrten, in einer Vitrine neben den Büchern des Verstorbenen, gab besseren Aufschluß. Man sieht in ein bürgerliches, im guten Geschmack des neunzehnten Jahrhunderts eingerichtetes Wohnzimmer. Links ein bis zum Boden reichendes hohes Fenster, an der Querwand der marmorne, klassizistische Kamin und darüber der große goldgerahmte Spiegel mit gerundeten Ecken. Vom schmalen Arbeitstisch ging der Blick auf einen großen Glasschrank mit schönen chinesischen und japanischen Lackarbeiten. Darüber hing hoch das strenge Porträt des „Caissier Ruel" von Degas. Über den Büchern, neben dem Fenster entdeckt man die kleinen graphischen Kostbarkeiten, die man eben in der Ausstellung bewunderte, das helleuchtende Aquarell des liegenden Arabers von Delacroix, darunter dessen Ölbergszene von großer, farbiger Tiefe des Ausdrucks. Corots Kohleskizzen abendlicher Landschaften helfen das dichte Bildermosaik an der Kaminwand bilden, wo eine schöne Zeichnung von Forain nach Rembrandts Hendrikje im Louvre sinnvoll die Verbindung der Liebe zu alter und neuer Kunst in der Person des Sammlers ausdrückt. An dem Nebeneinander einer persischen Kachel, eines seltsam farbig reichen Guys und einer burgundischen Sandsteinmadonna stößt sich das Auge schon nicht mehr. In schöner Harmonie treten ein japanisches Lackkästchen, eine östliche Vase und das zierliche Bronzemädchen von Maillol auf einem Tisch zusammen, über dem man ein Stück der schönen, farbig reichen Seinelandschaft Renoirs zu erkennen meint, die in der Ausstellung durch ihre Pracht der Farbe, die Sicherheit des Ausschnittes und die ganz echte Wiedergabe der Stimmung im Seinetal erfreut hatte. Andere Räume dieses Sammlerhauses bargen, wie die Ausstellung zeigte, andere Reichtümer, eine farbenfreudige Gruppe fahrenden Volkes von van Gogh, die in einen schwarzen Schleier gehüllte Frau von Renoir, Monets Bildnis der Berthe Morisot auf dem geblümten Sopha, von Fantin-Latour ein Meisterwerk, eine lesende Frau gegen das rote Polster eines geschwungenen Sophas gelehnt, aus dem Jahre 1861, endlich zahlreiche persische und ostasiatische Arbeiten, deren Auswahl die weitreichende Kennerschaft des Sammlers bezeugt. Bei der Betrachtung der Zeichnungen wird das einzige Prinzip des Sammlers, nur Dinge aus persönlichster Neigung zu erwerben, am deutlichsten. Wie väterliche Sorge berührt es, wenn dieser Präsident der Museumskommission seines Landes die verschiedensten Lokalmuseen mit passenden Gaben bedenkt. Daß dem Louvre die schönsten Werke zufallen ist nicht nur aus Tradition selbstverständlich, dort will sich jeder Stifter durch die besten Kunstwerke ein gutes Andenken sichern.

Ein interessiertes Publikum folgte in der Ausstellung mit sichtlichem Vergnügen und mit innerer Beteiligung den verschlungenen Wegen dieses Sammlerlebens, denn man schätzt hier noch den Individualisten.

Um so größer war die Überraschung des Pariser Publikums, als es in der Galerie George Petit die deutschen Sammlungen S. et S. von Bildern der großen französischen Impressionisten sah, die das Haus Paul Cassirer zum Zweck der Versteigerung nach Paris gebracht

hatte. Wurde die Sammlung Koechlin erst an der Hand ihrer ursprünglichen Aufstellung im Hause des Sammlers in ihren Entstehungsgründen deutlich, so schienen die leitenden Gedanken der größten der beiden Sammlungen erst in der schönen lockeren Hängung nach deutschem Geschmack in dem großen, neu hergerichteten Versteigerungssaal ganz klar zu werden. Wohl waren die Bilder in dem Hause des Sammlers im deutschen Osten zu einer intimeren Wirkung gekommen. Aber es zeigte sich erst hier, wo es mit einem Blick möglich war, die dreißig Bilder aufzunehmen, wie sehr es gelungen war, Ablauf und Größe der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts überzeugend vorzuführen. Fern von den großen Sammlungen der Meisterwerke dieser Kunst war man nach dem Besuch im Hause des Sammlers von der Fülle der unerwarteten Eindrücke beglückt gewesen. In Paris nun erwies sich, daß auch die Nähe der Hauptwerke im Louvre die Bilder der Sammlung S. nicht um ihre Eindruckskraft zu bringen vermochte. Dieser Maßstab erst lehrt die Leistung des Sammlers recht würdigen, der seine Sammlung vielleicht teurer, aber reiner und klarer aufgebaut hat, als es in Paris selbst möglich scheint, wo die Verführungen des Marktes zu mancherlei Seitenwegen verleiten. Die Kritiker, die in Deutschland das Bild dieser großen französischen Kunst zuerst rein gezeichnet haben, dürfen in der Leistung des Sammlers, die in ihrer Arbeit ihre Voraussetzung hat, eine Rechtfertigung und Bestätigung ihrer Auffassungen sehen. Der deutsche Kunsthandel aber, der diese Sammlung mit hatte aufbauen helfen, fand seinen natürlichen Lohn darin, mit einer Sammlung solchen Niveaus das Experiment der Versteigerung in Paris wagen zu dürfen.

Ein Wagnis war diese Versteigerung, weil sie weder den strengen Traditionen des Pariser Marktes entsprach — keines der Hauptwerke war über große französische Versteigerungen gegangen — noch in ihrer klaren Linie dem französischen Sammlergeschmack entgegen kam, wie man ihn typisch und besonders kultiviert in der Sammlung Koechlin sah. Das Wagnis war aber nicht mehr zu vermeiden, als sich die Notwendigkeit ergab, die internationalen Werte der Sammlung in internationale Münze umzusetzen. Für Deutschland waren die durch mancherlei Publikationen gut bekannten Bilder der Sammlung S. aus Gründen der Devisensperre verloren. Pariser Sammler, holländische Sammler und ein Amerikaner wurden die Käufer der Hauptstücke. Durch ihren teilweise sehr heftigen Wettbewerb entstanden Preise, die in Paris überrascht haben. Da sie sich auf wirkliche Verkäufe bezogen, werden sie richtunggebend für den Markt sein.

In Paris blieb das hübsche Cézanneaquarell, die „Tannen" (6100 frc.), das große Pastell von Degas, La sortie du Bain (110000 frc., an Schoeller für einen Pariser Sammler), die beiden starken Seuratzeichnungen (Maler im Atelier 17000 frc., Haus in Honfleur 15500 frc.), die große Cézannelandschaft (250000 frc.), die normannische Landschaft Corots (181500 frc.), die kleine Odaliske des Delacroix (100000 frc.), der reizende Mädchenkopf Renoirs (102000 frc.) und in sehr heftigem Kampf gegen amerikanischen Wettbewerb die beiden „Lesenden Mädchen" von Renoir (206000 frc., an einen Pariser Bankier).

Der Gegenbieter auf diesen Renoir aus der Zeit um 1890 war der amerikanische Sammler Chester Dale. Bekannt durch seine Sammlung neuerer Kunst in New York und darum an der Bewertung dieser Kunst interessiert, erwarb er gegen heftiges französisches Gebot das „Mädchen mit dem Reifen" von Renoir aus dem Jahre 1885 für 321000 frc. und von Courbet das großartige Bild der „lesenden Frau" für 150000 frc. Das Hauptwerk van Goghs in der Versteigerung, die „Eisenbahnbrücke in Arles" sah ihn als Bieter gegen den Vertreter eines holländischen Sammlers, dem das Bild mit 361000 frc. zugeschlagen wurde, dem höchsten Preis der Versteigerung. Für

einen anderen holländischen Sammler wurde die venezianische Landschaft Renoirs für 180000 frc. ersteigert. Für einen schweizer Sammler wurde das Tänzerinnenpastell von Degas für 91000 frc. erworben.
Die Versteigerung vollzog sich in einem glänzenden Rahmen. Schon die Vorbesichtigung zeigte eine ungewöhnlich große Zahl von Besuchern und die Anteilnahme der einflußreichen Händler und Sammler ließ einen Umschlag der Stimmung erkennen, die ursprünglich, wie neutrale unbeteiligte Beobachter versicherten, der „pénétration pazifique" durchaus nicht freundlich gesinnt war. Man empfand die Versteigerung der Sammlung als Belastung des Pariser Marktes. Nach der erfolgreichen Versteigerung allerdings las man, daß es das beste Zeichen für die Stabilität des Pariser Marktes sei, eine solche Sammlung glatt aufgenommen zu haben. Demgegenüber darf man sagen, daß die geschickte Führung der Vorbereitungen durch das beteiligte Berliner Haus und den Pariser Experten Bignou, der durch seine angelsächsischen Beziehungen Einfluß weit über den Pariser Markt hinaus hat, das Gelingen der Versteigerung sehr gefördert wurde. Man hatte ein volles Haus mit allen Händlern, Sammlern, Vertretern des Louvre, Journalisten — und Zuschauer fast so viel wie in Berlin an ähnlichen Galatagen.
Die holländischen Käufe lenken den Blick wieder einmal nach dieser Insel innerhalb Europas, wo der seit drei Generationen wieder wachsende Reichtum mit größerer Zähigkeit als anderswo die Spekulationsgewinne der Nachkriegszeit festhält. Für den Kunstmarkt drückt sich das in einem weiteren wenn auch verlangsamten Anwachsen der Sammlungen und im Augenblick stärker noch im Festhalten des jungen Kunstbesitzes trotz der Krise aus. Die in Amsterdam zur Feier des Universitätsjubiläums stattfindende Rembrandt-Ausstellung stellt eines dieser Dokumente zehnjährigen holländischen Sammeleifers aus: die Sammlung der Rembrandt-Radierungen des Herrn J. de Bruyn, der auf ein großes Vermögen gestützt, angeregt durch den Maler Veth, der ihn porträtierte, nach dem Kriege mit großer Liebe eine unvergleichliche Sammlung von Rembrandts Graphik zusammengebracht hat. Als Vorboten der Amsterdamer Ausstellung hat er dem Kreis der Graphikfreunde, Sammlern, Händlern und Museen den dicken Katolog seiner Sammlung gesandt. Sorgfältig gedruckt und noch sorgfältiger gearbeitet spiegelt der Katalog in vielen Zitaten das Urteil der verschiedenen Jahrhunderte über die graphische Kunst Rembrandts und wird so zu einem der schönsten, weil vom Sammler selbst geschaffenen Denkmale des Sammelwesens der Nachkriegszeit.
Zur gleichen Zeit, zu der in Paris die Impressionisten-Auktion stattfand, erfolgte in London das Ausgebot der Handschriften aus dem Besitz des amerikanischen Sammlers Chester Beatty. Damit tritt einer jener Amerikaner als Verkäufer auf, die bisher immer das letzte Glied einer Kette von Verkäufen von Händler zu Händler gewesen waren und in deren Hand die wertvollsten Stücke, die Europa, oft aus ältestem Besitz, auf die verschiedenste Weise verlor, sich wiederfanden. Der Verkauf der Sammlung Chester Beatty, die noch eine verhältnismäßig sehr junge Sammlung war, wird sich auf vier oder fünf Jahre erstrecken, um den Markt nicht zu stark zu belasten. Die Ergebnisse der ersten Versteigerung sind, abgesehen von dem Interesse für das Spezialgebiet, für die Beurteilung der Gesamtlage des Marktes insofern wichtig, als sie bequeme Vergleichsmöglichkeiten zwischen Nachkriegspreisen für das gleiche Objekt bieten. Eine berühmte Handschrift des zwölften Jahrhunderts zum Beispiel aus der Versteigerung des Lord Mostyn 1920 in London kostete damals, als die Preise noch nicht ihren Höchststand erreicht hatten, 2250 £, dieselbe Handschrift wurde jetzt mit 1500 £ dem Londoner Buchhändler Quaritch zugeschlagen. Das Stundenbuch aus der Versteigerung Pulleine kostete 1920 1950 £ und brachte jetzt nur 710 £. Diese Relation ist anormal schlecht, aber mit einem

Sinken der Preise um ein Drittel bis um die Hälfte gegen den Höchststand muß man rechnen.

Man möchte deshalb in der auffallenden Armut des Londoner Marktes an größeren Versteigerungen in diesem Frühjahr wenigstens zu gleichen Teilen Zurückhaltung des Angebotes wie Mangel an Material sehen, obwohl die großen Versteigerungshäuser dem Kunsthandel unabhängig gegenüberstehen und die deutsche Personalunion von Kunsthändler und Versteigerer, die ein Zurückhalten des Angebotes erleichtert, in England unbekannt ist. Gespannt durfte man nur auf die Gemäldeversteigerung bei Sotheby am 9. Juni sein, die die verschiedensten Angebote an Gemälden zusammenfaßte. Auch hier fand man Berliner Besitz. Aus der Sammlung Kurt Glogowski wurde ein dem Botticelli zugeschriebenes Frauenporträt angeboten, das auf dem Tauschwege aus dem Kaiser-Friedrich-Museum in den Handel gelangt war. Es erzielte nach heftigem Wettbewerb 1600 £. Ist der seinerzeit genannte sehr hohe Verkaufspreis an den Sammler richtig, so muß die Limite für das Bild vom jetzigen Besitzer sehr niedrig gegeben worden sein — was bei der Versteigerung Chester Beatty zum Beispiel der Fall war — wenn der Zuschlag einen Verkauf bezeichnen soll. Ein Tintoretto-Porträt derselben Versteigerung erzielte ebenfalls 1600 £. Eine immer wieder gemachte Beobachtung knüpft sich an den höchsten Preis — 3600 £ — dieser Gemäldeversteigerung für ein männliches Figurenstück des Frans Hals. Der hohe Preis galt nämlich einem neuentdeckten Bild, dem man gewöhnlich auch im Preis gesteigertes Interesse bezeugt. Es ist eine der vielen romantischen Entdeckungsgeschichten von Bildern in englischem Privatbesitz auf dem Lande.

Daß es in England trotz der gespannten Lage immer wieder gelingt, für die öffentliche Hand Erwerbungen zu machen, zeigt der Kauf von sechs englischen Miniaturen von W. de Braile aus dem Jahre 1240. Die Blätter wurden vor der Versteigerung aus der Sammlung Chester Beatty freihändig zum Preis von 3500 £ durch den National-Arts-Collection Fund erworben und dem Fitzwilliam-Museum in Cambridge geschenkt.

Das öffentliche Interesse an einer solchen Unterstützung der nationalen Sammlungen ist stark und steht entschieden im Gegensatz zur deutschen öffentlichen Meinung, die über der materiellen Not die geistigen Hilfsquellen so sehr vergißt, daß letzthin deutsche Museen auf einer öffentlichen Versteigerung gezwungen waren, unter Chiffre zu kaufen, aus Furcht vor Angriffen aus der Öffentlichkeit, trotzdem private Mittel zu den Ankäufen verwandt wurden. Dieser Öffentlichkeit möchte man einige Sätze aus einer großen englischen Zeitung entgegenhalten, die man an einer Stelle, wo nur für politische und Angelegenheiten der ganzen Nation Raum ist, lesen konnte. Sie wurden geschrieben als Kommentar zu einem Bericht der Freunde der Bibliotheken, haben aber Geltung für alle Kunstwerke und sprechen eine Gesinnung aus, der man sich besonders freut zu begegnen, nach der Betrachtung des Marktes, der augenblicklich zu oft den Kunstwert eines Werkes nur als die notwendige Voraussetzung seiner Spekulationen ansieht. „Die Preise von Seltenheiten", heißt es in dem Artikel — und wir fügen hinzu: von allen Kunstwerken — „sind so stark gefallen, daß die (von privater Seite) zum Ankauf zur Verfügung gestellten Mittel mit nur immer besserem Erfolg aufgewandt werden können. Den Bibliotheken — und den Kunstsammlungen — werden die großen und die kleinen Schätze, die ihre Freunde für sie erwerben oder ihnen aus eigenem Besitz überlassen, immer gleich wertvoll sein, unabhängig von schwankenden Marktpreisen. Einmal im Besitz der Nation, hören sie auf, eine schwankende Papierwährung zu sein und bleiben von nun an als Werte von größter Beständigkeit im Umlauf."

Einunddreißigster Jahrgang, siebentes Heft. Redaktionsschluß am 24. Juni, Ausgabe am 10. Juli 1932.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

Briefe aus Amerika. I.

von GEORGE GROSZ

Ich bin jetzt also im Great Northern Hotel installiert. Gegenüber der Art Students League. Habe da Zimmer mit Bad. Leider etwas dunkel, muß schon am Tage Licht brennen. Werde daher umziehen in ein anderes mit besserem Licht. Great Northern wählte ich auf Newmanns Rat, es ist verhältnismäßig billig und, weil es etwas älter ist, durch solidere Bauweise angenehm kühl inside. Merkwürdig, seit vorgestern ist es hier fast kalt . . . von Hitzewelle oder so nichts zu merken. Man muß sogar die Weste anziehen. Hatte ich kaum gedacht. New York macht einen faszinierenden Eindruck . . . ist jedoch für Idylliker und Menschen, die etwa das lieben, was man so allgemein an Paris schätzt, sicherlich nicht der richtige Platz. Wer aber ein wenig übrig hat für das, was in der Welt als amerikanische Aktivität bekannt ist, der kommt hier auf seine Kosten . . . und in der Tat ist es staunenswert, was die hier alles machen. Gestern lud mich Mac zum Lunch ins Alghonquin-Hotel ein. Hotel, wo viele Theater- und Musikerleute (showcomposers und so) zu Mittag essen. Alles Licht, das scheint man hier zu lieben, ist abgedämpft. Eindruck fast von jedem Hotel: tritt man ein, so hat man den Eindruck einer langen hohen eleganten Grotte. Mac, der hier überall bekannt ist, traf sich dort mit verschiedenen Kunstbusinessmen, ich meine mit den einzelnen Teilhabern, mit denen er zurzeit an einer neuen amerikanischen Show arbeitet. Für mich hatte er den Highlife-Porträt-Maler Lion Gordon hinbestellt. Ein Maler, der, früher Russe, jetzt seit langer Zeit im Lande, Porträts der upper ten malt. Netter dicker Kerl, in Begriff, wie ja alle, die hier was sind, nach Europa zu fahren. Devise hier, in der Wintersaison zu verdienen und die warme Hälfte drüben zu verleben, Ferien zu machen. Gordon sprach etwas deutsch, zeigte mir später sein Atelier und kredenzte originalen Dubouché, Drei Stern. Da kam auch noch der hagere, eisgraue, sehr bekannte Illustrator Anderson hinzu. Atelier altmeisterlich hergerichtet. Modellstuhl mit kostbaren Stoffen, wie zufällig belegt. Auf der Staffelei Porträt eines hohen Mannes, gemalt im Lavery-Stil. Beim Essen vorher im Hotel stellte mir Mac auch Mister Roß, den Editor vom New Yorker vor, langer merkwürdig häßlicher Herr mit schlechten Zähnen, originell häßlich. Immer Hände in den Taschen. Essen beginnt in amerikanischer Weise mit einem Glas von ausgepreßtem Tomatensaft oder Orangensaft (ebenso das Frühstück): dies Glas steht in einer kleinen Schale, vollgepackt rundherum mit Eisstücken. Hinterher gab es ein old-fashion chicken Gericht, allerlei Orangenstücke, dabei süßsauer gekocht,

aber gut. Hinterher Erdbeeren mit weichen Kuchen in der Mitte und Schlagsahne. Dann Kaffee, üblich. Ich ging dann, wie gesagt, zu Gordon. Mac kennt absolut Namen und Wert dieser Leute; er meint, Gordon wäre hier sehr nützlich, soll alle Leute kennen von Einfluß. Er war, wie alle hier, sehr nett zu mir. Will nächste Woche party für mich arrangieren, ebenso der Roß vom New Yorker. Mac hält dies für wichtig, um Leute kennen zu lernen. Sagt, ich soll keineswegs den Dingen nachlaufen. Alles käme von allein in meinem Falle. Soll mich erst richtig umsehen. Über die Idee einer Schule denkt er vorläufig skeptisch. Er rät mir, abzuwarten . . . Sprachen gerade gestern davon. Er ist wirklich sehr kameradschaftlich zu mir. Natürlich kam ja auch diese Schulsache, ich war ja gerade drei Tage hier, überraschend genug. Er meint, ich würde hier schon meinen Weg machen, nur solle ich nichts überstürzen . . . damit hat er recht. Ich werde so handeln. Bin ja in Europa auch den Dingen nicht nachgelaufen, Mac hat schon recht. Nebenbei: Mac arbeitet an einer neuen echt amerikanischen Show. Soll mit Bewußtsein heutiges Amerika zeigen. Wir gingen nachher von Gordon wieder ins Alghonquin (allgonkwinn) zurück. Trafen dort oben einen kalifornischen Seegeschichtenschreiber, den Korrespondenten Duranthy, der von Rußland kam (mit einer Schülerin von Archipenko) . . . nachher gingen wir zu Vincent Youmans, das ist der Musikmacher für die Show, und ebenso war da der Theatermaler Johnson aus Wisconsin, der beste jüngste Theater-Dekorateur hier. Sah da die Skizzen für die neue Show American und Youmans spielte einige neue Schlager in Negermusik am Klavier, wozu er wunderbar pfiff (synkopierend seine Klaviermusik). Für mich interessant so am Kochtopf dabei zu stehen, in dem eine neue Show gekocht wird. Ein Stück typisches Amerika. Die Männer in Hemdsärmeln mit dicken Zigarren, Hosenträger, in Ledersesseln lümmelnd, die rauhe Melodie der Sprache, das Büro, die halbheruntergelassenen Jalousien, das überall brennende elektrische Licht. Merkwürdig. Wie im Film. Überhaupt sind die Leute hier dauernd hinter irgend einem Geschäft her. Hier gibt es in Wirklichkeit Tempo, hier ist das keine Phrase. Zuerst ist man direkt leicht betäubt. Nebenbei: merkwürdig ist auf der andern Seite, daß, so viel Autos auch immer hier fahren, man kaum hupen hört. So ist tatsächlich der Verkehr in Frankreich viel lauter. Trotzdem muß man hier verdammt aufpassen beim Überschreiten der Straße. Man kriegt ja nach ein paar Tagen die Lichtzeichen rot und grün, die seitlich angebracht sind, weg, aber man ist doch noch unsicher. Es trifft den Fahrer nämlich keine Schuld, wenn er Dich überfährt beim falschen Übergehen der Straße. Du hast aufzupassen. Man hat hier auch schon einen neuen Hochweg für

FRANZ IGNAZ GÜNTHER, DER HEILIGE AUGUSTIN. GEBRANNTER TON

SONDERAUSSTELLUNG VON EINZELWERKEN IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN

Autos gebaut, ziemlich lang für unsere Verhältnisse, der soll fortgesetzt werden, um die Straßen zu entlasten. So in einer Straße hier spazieren zu gehen ist eine tolle Sache. Ich meine für einen Sehmann. Es sind einfach überwältigende Ansichten von einer sonderbaren fremden Buntheit, die fasziniert. Sonderbares anarchisches malerisches Durcheinander. Eben ein neues hochfeines Hotel, um die Ecke dann eine Straße mit ganz alten niedrigen (vierstöckigen) sogenannten tenementhouses (Mietshäusern), Baseball spielenden Kindern, mit Schildern übersäte Fassaden, seitlich überall geparkte Autos, und überall, das ist sehr typisch, herumstehende Männer, in Gruppen am Straßenbord, Hände in den Taschen, rauchend oder auf den Treppen sitzend, ebenso Mädchen gemalt und geschminkt... manchmal erinnert es etwas an Marseille und doch ist's ganz anders. Diese tenementhouses sind oft dunkelblutig rot, Backsteinbau mit grünen Türrahmen und Fenstern... oft oben von Balkon zu Balkon Wäsche gespannt, italienisch, doch ist dies kein italienisches Viertel... in den Fenstern überall Männer in dem typischen ärmellosen Unionshirt. Nie Balkons mit Blumen, nur gestreifte Jalousien. Sehr malerisch (Sehmann). An den Fassaden immer die alten Feuerleitern. Gesichter der verschiedensten Rassenmischungen. Gelegentlich Neger oder negroide Jiddisch-Niggermischung. Arbeiter mit blau-weiß-karrierten Overalls und Mützen, in Handschuhen. Die Frauen sind alle gut zurechtgemacht, fast immer gemalt, man sagte mir es käme daher, weil sie den ganzen Tag im künstlichen Licht zubringen und so Farben vortäuschen müßten. Na schön. Aber in der Kleidung fand ich sie nicht zu überraschend. Natürlich sieht man hin und wieder die typischen american girls, aber der Prozentsatz ist nicht sehr groß. Kleider nicht länger als bei uns auch. Meist dünne Seidenstoffe. Auf den Reklamebildern sind sie meistenteils doch noch ein paar Prozent süßer. Natürlich herrliche Geschäfte... kolossale Auswahl. Erstklassige Sachen, auch besonders für Männer... aber klotzig teuer für Deutsche. Habe mir einen einfachen Badeanzug für Weekend gekauft in einem mir empfohlenen sale. Schwarz-weiß. Es gibt in der 5. Avenue viel, viel teurere. Genügt ja auch. Auch einen Panama für drei Dollar habe ich erstanden. Standardtyp, wie hier jeder trägt. Nebst zwei weißen Hemden mit Kragen (dünn): Hemd ein Dollar paar cents. Sale. Gestern zeigte mir Mac dann noch die neue Rockefellergründung medicalcentre. Großartig terrassenförmige Wolkenkratzer-Bauten. Nachher aßen wir in einem deutschen Restaurant, in der Scheffelhalle. Da war ein kolossaler Lärm, wurde gesungen und die Leute waren wie auf einem Bockbierfest lustig. Hinterher fuhren wir raus nach Harlem . . . in ein Lokal, wo speziell Mittelklassen-Neger tanzen, so wie bei uns in Treptow. Keine Night box. Daher besser, um das

FRANZ IGNAZ GÜNTHER, DER HEILIGE NORBERT. GEBRANNTER TON

SONDERAUSSTELLUNG VON EINZELWERKEN IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN

Volk kennen zu lernen. Es gibt berühmtere Negerlokale, doch mehr für Fremde, als Einnahmequelle . . . dies war, weil einfach Neger da untereinander tanzten, ganz hübsch anzusehen. Sehr zahm, benahmen sich wie Gentlemen, höchstens daß mal eine ein bißchen in Polkagalopp verfiel. Alles Angestellte und so. Gute Negerkapelle mit ulkig miauendem Gesang. Trinken tut man da sparkling Rock, ein hiesiges Mineralwasser, Ginger Ale und Kaffee. Keinen Alkohol. Dabei sind die Neger von Natur fröhlich und musikalisch veranlagt, man sieht das in so einem Lokal so recht. Hat was Kindliches son Neger. Na schön. Herrgott die Zeit hier. Heute abend hat Julius Billets für einen hier sehr populären Ringkampf zwischen Strangler Lewis und dem Deutschen Schikat (der hier sehr bekannt ist) besorgt. Ich muß schon wieder eilen, dabei schreibe ich hier im Büro von Julius, denn meine Maschine arbeitet nicht so recht. Der Transport des Bandes geht nur nach der einen Seite... daher verschreibe ich mich hier oft, weil dieses System anders ist, und ich noch nicht daran gewöhnt bin.

Meine erste Unterrichtsstunde verlief ganz nett. Ging früh um zehn in die Klasse, da waren schon ungefähr fünfundzwanzig Schüler und Schülerinnen fleißig am Zeichnen nach lebendem weiblichen Modell. Innerlich war ich zwar ein wenig schüchtern, doch stürzte ich mich unbesehen in mein Lehramt huppkopfüber... ein junger rotblonder Mann seitlich an einer Staffelei stehend, er malt auf einem Brett eine Temperakomposition (Musiker), stellte sich mir als der Chairman der Sommerklasse vor und teilte mir Wissenswertes über Modell, Pausen, Dauer usw. mit... dann trat ich einstweilen artig und bescheiden in den Hintergrund... und begann dann einfach bei einem mir am nächsten sitzenden Schüler mit dem ja überall üblichen Korrigieren. Mein Englisch ging ganz gut. Wurde durchaus verstanden, obwohl einem ja in der Praxis noch mancherlei fehlt. Klasse ist nicht besonders groß, man sitzt ziemlich gedrängt auf kleinen Hockern in colonialstyle. Hinten steht ein Skelett. Wände und so wie es überall in Kunstschulen aussieht, wo viel gearbeitet wird.

Die Schüler sind nicht besonders begabt, soweit ichs auf den ersten Blick beobachten kann, man kann ja noch nichts sagen. Haben meist Nebenberufe, das heißt studieren nebenbei Kunst in der Art Students League... echt amerikanisch... die Frauen nicht besonders hübsch... ein paar jüdisch, ein paar alte typische Amerikanerinnen. Habe den Eindruck meistens kleine Leute... die sich so das Geld extra für ihre Studien sparen. Die erste Stunde verlief ganz gut. Nach der Stunde wurde ich in der Kantine von einem Reporter interviewt.

WALTER GRAMATTÉ, BARCELONA. 1924

Walter Gramatté

von FERDINAND ECKHARDT

Mit zweiunddreißig Jahren ist Walter Gramatté 1929 gestorben. Er hat es nicht erlebt, daß sich ein Kritiker oder eine Kunstzeitschrift für ihn einsetzte. Keine deutsche Galerie besitzt bis heute ein Bild von ihm. Selbst unter Sammlern und Kunstfreunden ist sein Name kaum bekannt. Die ihn zu kennen glauben, haben seine frühesten Arbeiten im Auge, aus der Zeit um 1918 etwa. Maler wie Zeller und Werner Scholz haben sich dieser Richtung angeschlossen, dieser Letzte, indem er sie ins konventionell Malerische umbog. Seither hatte Gramatté aber in kaum zehn Jahren eine Entwicklung durchgemacht, die in anderen Fällen einem vollen Menschenleben entsprechen würde. Ausgehend vom Expressionismus der „Brücke", hat er nach einer zuerst etwas okkultistischen, dann stark romantischen Zeit, die auch die große Auseinandersetzung mit dem Technischen gebracht hat, in den letzten Lebensjahren eine Reihe reifer und abgeklärter

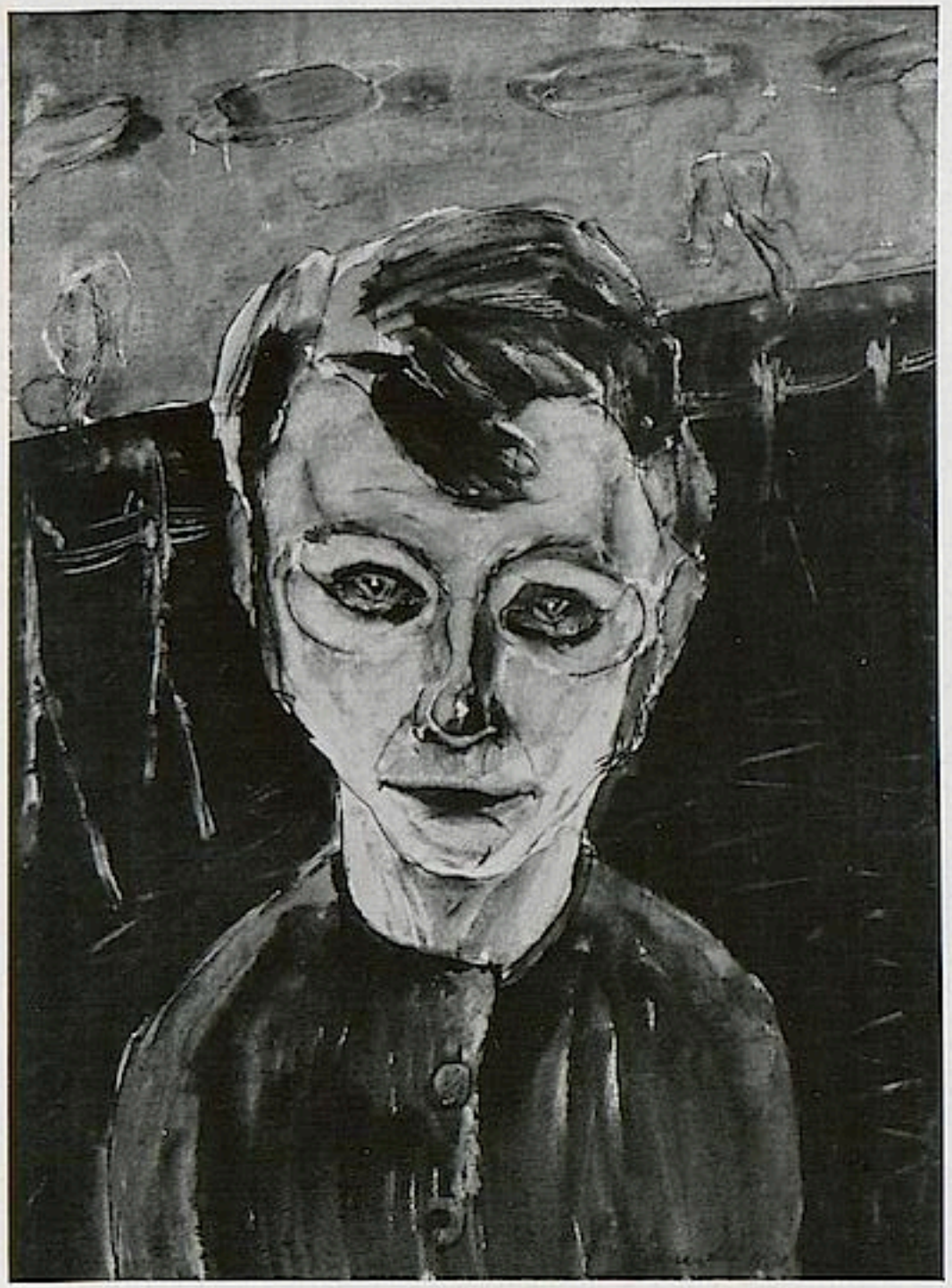
Bildkompositionen geschaffen, ein Dutzend Landschaften aus Spanien und etliche Porträts, die vielleicht die natürlichste Konsequenz eines zu absoluter Schönheit gelangten Expressionismus darstellen. Verhältnismäßig früh kam er in seinen Aquarellen zur Reife, die zwar einen relativ engen Rahmen von Motiven umfassen, Landschaften, Blumen und vor allem immer wieder Bildnisse von sich selbst und seiner Frau, dafür aber von einer verblüffenden Variabilität im Technischen und in der Auffassung sind. Am meisten Anerkennung fand eigentlich seine Graphik. Aber auch davon ist nur die früheste Zeit bekannt. In erster Linie sind es die Lithos zu Gogols „Mantel“ und zu Tolstois „Lebenden Leichnam“. Weniger bekannt ist schon die Mappe „Gesicht“ und die im Hamburger Buchbund erschienenen Illustrationen zu Büchners „Lenz“. Vollkommen unbekannt sind die letzten und reifsten Radierfolgen, die Illustrationen zu „Wozzeck“, die Mappe „España“ und die ganz vereinfachten Köpfe von sich und seiner Frau.
Wenn man versucht für das vollkommene Verkanntwerden Gramattés eine Erklärung zu finden, so gibt es außer seiner persönlichen Ungeschicklichkeit in allen praktischen Fragen nur eine: das stark Persönliche seiner Kunst. Man fühlt sich entweder angezogen oder abgestoßen, einen Mittelweg gibt es nicht. Er selbst betonte, daß man in erster Linie Mensch und nicht Künstler sein müsse. Und darin scheint mir das Eigentliche seiner Kunst zu liegen.
Hamburg, die einzige Stadt, in der er auch schon zu Lebzeiten anerkannt war, hat sich als erste entschlossen, eine Gedächtnisausstellung zu veranstalten, in der vor allem zum ersten Mal auch seine späten Bilder zu sehen waren. Die Ausstellung war ein voller Erfolg. Zwölf Städte haben darauf die Kollektion für das nächste Jahr eingeladen. April-Mai war eine etwas beschränkte Kollektion in Kiel zu sehen, im Monat Juni war sie in Bremen, von dort ging sie nach Süddeutschland. Nur Berlin zeigt sich bisher noch am wenigsten interessiert, obwohl Gramatté einer der ganz wenigen Maler von Format ist, die in Berlin nicht nur gelebt haben, sondern dort auch geboren sind.

Walter Gramatté an seine Frau:

Berlin, 17. Nov. 1927.

...Es ist viel los in diesen Tagen. Und lauter Dinge die sich gegenseitig eigentlich stören. In meine beschauliche Absicht Vava zu malen haut plötzlich Jürgen Fehling mit Wozzeck und Giskar (von Kleist). Und am 10. Dezember schon, (also nach drei Wochen,) soll schon die Aufführung sein. Ich habe gleich, als Vava um 1/4 5 Uhr fort ging mich auf den „Wozzeck“

WALTER GRAMATTÉ, KECKES MÄDCHEN. AQUARELL. 1922



WALTER GRAMATTÉ, SELBSTBILDNIS. AQUARELL. 1921

gestürzt und noch einmal bis tief in die Nacht durchgearbeitet und gedacht: Wie herrlich, aber nur drei Wochen! Kann ich Ja sagen, soll ich Nein sagen. Geld gibt es nur sehr wenig. Aber Fehling meint, es gäbe in ganz Deutschland augenblicklich keinen Metteur en scène und wenn mir die Sache glücken würde, würden sich die Bühnen um mich reißen. Na, scheen. Aber das ist ja ganz nebensächlich. Mir liegt am „Wozzeck", nicht an einem nachfolgenden Vertrag mit irgend einem Kleinstadttheater, was hieße, in möblierten Zimmern hausen und meine bisherige Arbeit an den Nagel hängen ...

Heute nichts Neues in der „Wozzeck"-Angelegenheit. Fehling ließ mir aber telefonisch sagen, er sei rasend überlastet mit einer Neueinstudierung, daß es zu einem Rendevous noch nicht gekommen sei, läge einzig und allein daran. Ich sollte nicht glauben, daß sich irgend etwas geändert hätte. Also vielleicht morgen dann. Ich melde es dann sofort telefonisch. Ich bin entschlossen, anzunehmen.

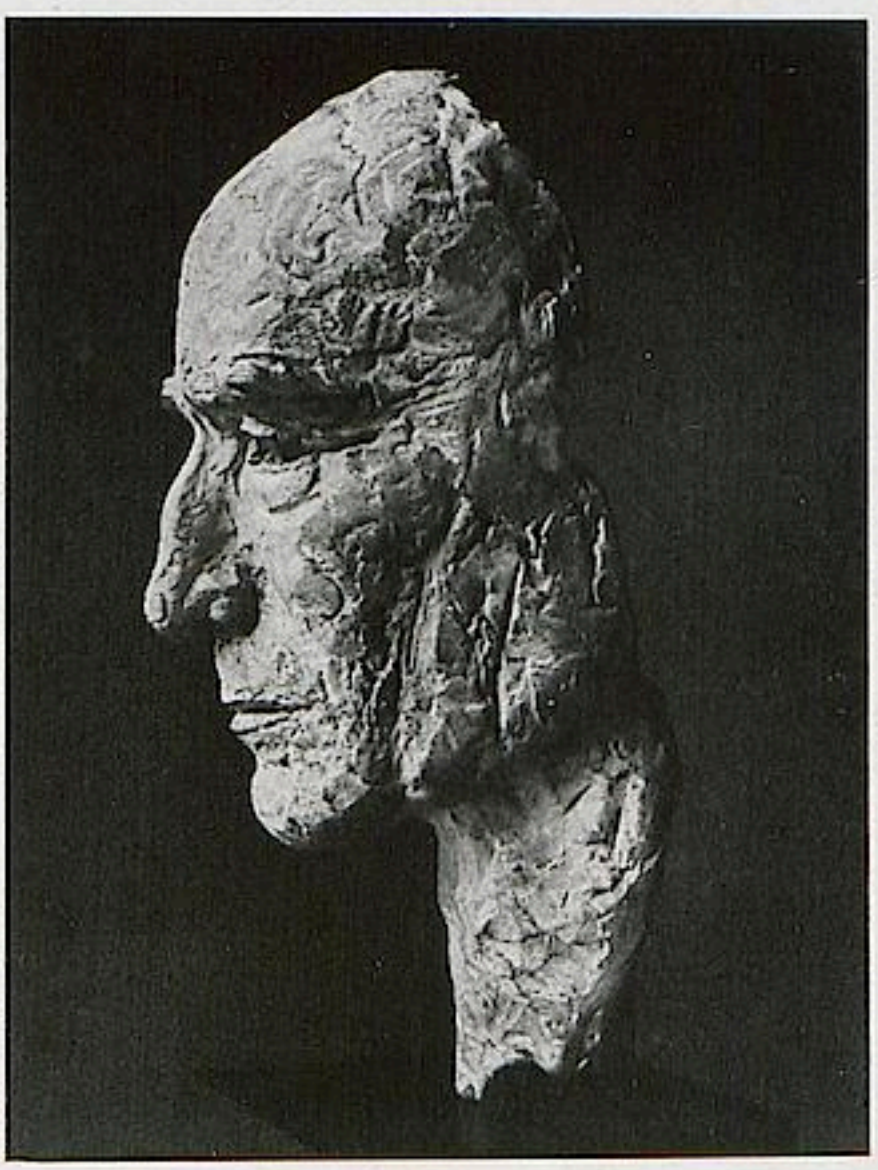
Was sonst, Hulemännlein, ich wollte doch noch so vieles erzählen, was war denn eigentlich? Ich bin ein bißchen durcheinander durch den verdammten Fehling. Wenn es nichts wird, ich habe schöne Tage verloren. Jetzt geht mir alles durcheinander, Blumen, Vava und Wozzeck. Das muß so sein, als wenn Du komponieren willst, und Dir immer einer was dazwischen spielt. Hoffentlich gibt es morgen ein Ja oder Nein ...

Hoffentlich hast Du T. nicht meine Arbeiten gezeigt. Sie müssen zu allererst meine allerbesten Sachen sehen, weil sie noch garnichts kennen.

Du sagst, Du seist wieder so aufgeregt gewesen und hättest den 1. Satz wieder zu schnell genommen und schwierige Passagen verhauen. Was regt Dich denn so auf, mein Englein? Du hast vor einem Pablo Casals gespielt und die Finger laufen Dir fort, weil ein kleiner P. anwesend ist? Denke immer an die Worte Pablos, die er für Deine Kunst hatte und immer haben wird, und dann erst spiele und Du wirst ganz ruhig sein. Ein genialer Mensch wie Du, wird in seiner ganzen Größe nur von ganz Großen schon jetzt erkannt werden. Damit rechne. Letzten Endes ist diese Erkenntnis nicht deprimierend, eher schmeichelhaft. Mein Hul, mein Engelchen, gräme Dich nicht um Dinge, die höchstens beklagenswert sind. Du selbst hast ja längst den Gedanken nach lautem Ruhm aufgegeben. Du denkst noch zuweilen daran, weil Du Ruhm als praktisch erachtest, nie aber warst Du so klein, wie fast alle anderen Musiker, Ruhm zu erstreben aus Eitelkeit. Ach, wie sie sich alle großartig finden, sich aufblasen, und lieber Mist fressen würden, ehe ihren für ihr kümmerliches Geistesleben so wertvollen Ruhm hergeben. Mit all diesen hast Du nichts gemein. Nichts. Ganz hoch, unerreichbar, fast für alle, schwebst Du engelgleich. Wir werden

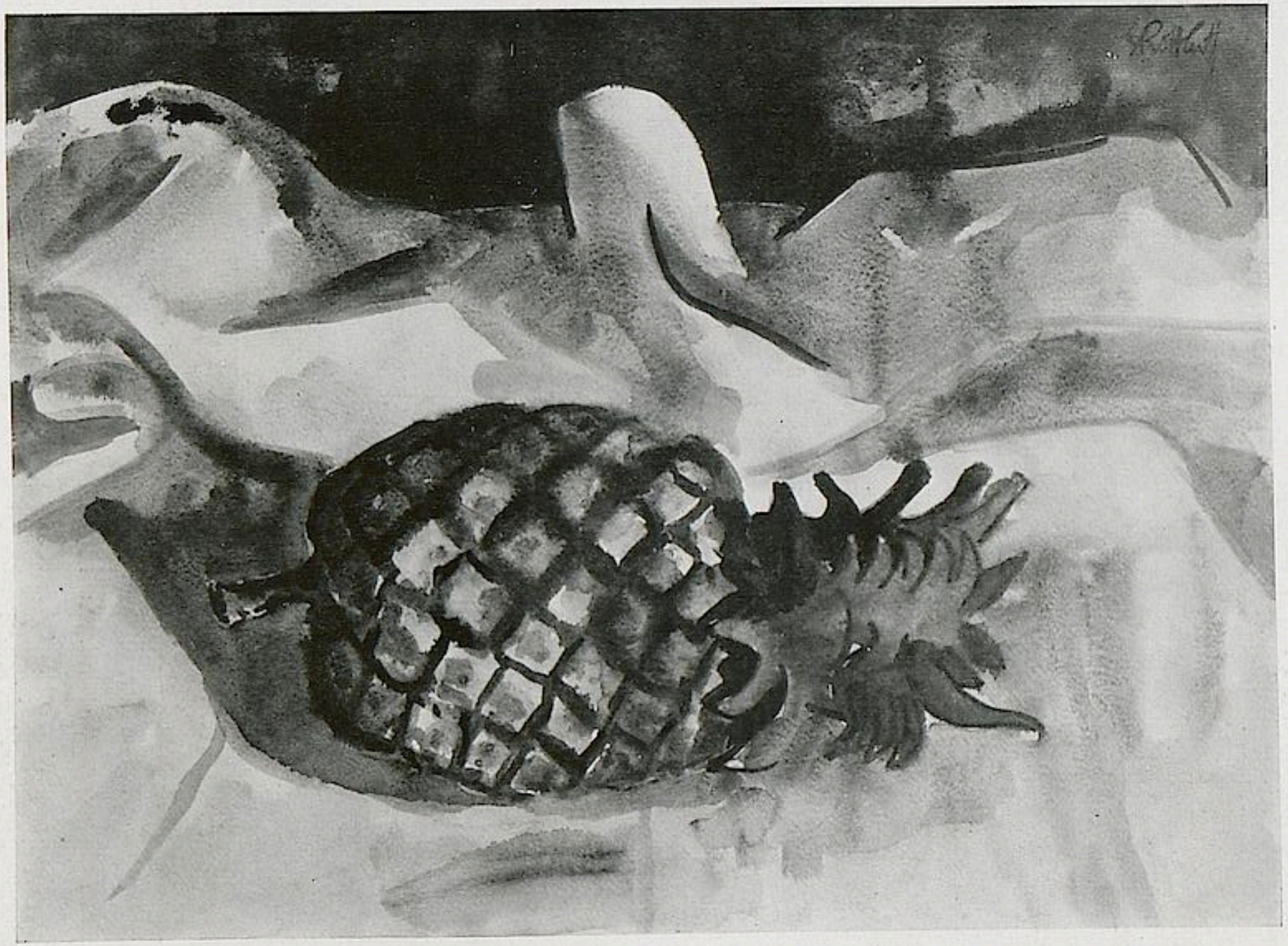
WALTER GRAMATTÉ, „VAVA“. 1927

leben, wir beide, und bald besser leben. Ich fühle es, weiß es. Selbst ohne daß ich Metteur en scène sein muß. Wir werden arbeiten. Und das Glück, was Menschen überhaupt auf Erden genießen können, es wird bei uns sein. Königliche Kinder sind wir und durch eigene Erkenntnis. Und wenn die schön gepflegten Knochen all der großen klugen reichen Geister, die heut auf uns niederlächeln, einst unter der Last ihrer prunkvollen Mausoleen zerpulvern, dann werden über unseren bescheidenen Gräblein unsere Werke schweben, unser Geist, und man wird jammern und auf die verflossene Generation schimpfen die uns so fremd behandelt hat und wird sich dicke tun, uns entdeckt zu haben und so sein, wie es eben immer ist und immer war. Nur erraten werden sie nicht, daß wir auch zu Lebzeiten schon wußten, was wir taten und daß wir glücklich waren und niemanden brauchten. Mein Hull, mein Äpfelchen, wie sehr liebe ich Dich und achte ich Dich und erkenne ich Dich. Wie sehr reich bin ich durch Dich. Welch ein herrliches Schicksal ist mir gesandt worden. Hull



RENÉÉ SINTENIS, BILDNISBÜSTE ANDRÉ GIDE. TERRAKOTTA. 1932

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF, ANANAS. AQUARELL

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

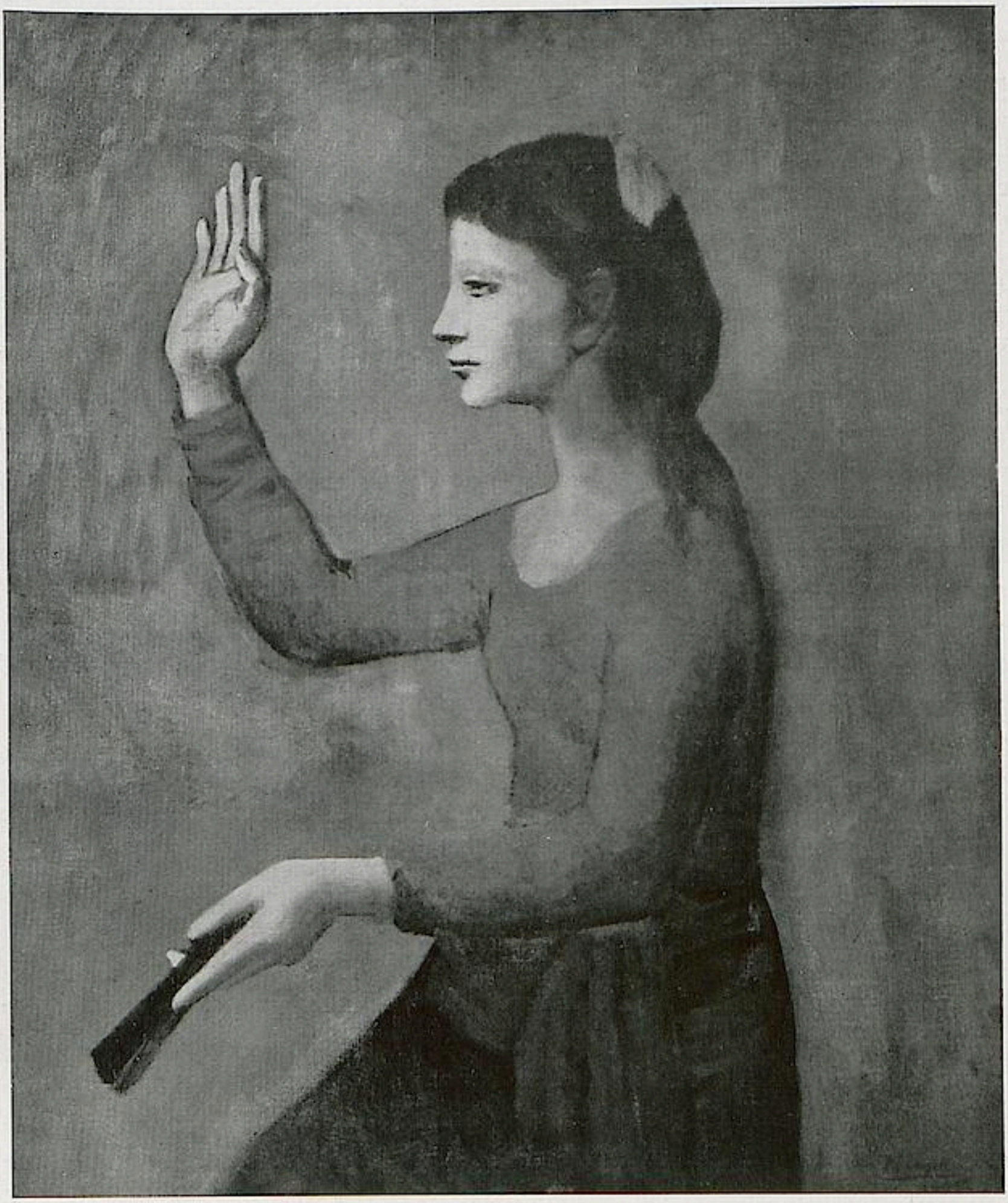
Die Pariser Picasso-Ausstellung

von GRETE RING

Die Ausstellungsfolge des Frühsommers 1932 zu Paris fand Krönung und Beschluß in zwei Veranstaltungen von sonderlicher Bedeutung: die Exposition Manet im Pavillon der Orangerie, die Exposition Picasso in der Galerie Georges Petit. Die Manet-Schau, zugleich Hundertjahrfeier der Geburt des Meisters, zeigt eine Reihe von Werken in bedachter Auslese, damit die Zufallswahl der Londoner Royal Academy des vergangenen Winters glücklich ergänzend und korrigierend. Die Picasso-Ausstellung gibt eine lückenlose Übersicht über das gesamte bisherige Schaffen des Künstlers, mit einem wahrhaft gigantischen Aufgebot an Material: mehr als 230 Bilder, zumeist stattlichen Formats, dazu Plastiken, sind zur Stelle.

Es ist die Eigenart des Pariser Ausstellungswesens und gewiß einer der vorzüglichsten Gründe für seine jahrzehntelang nahezu unverändert erregte und erregende Aktualität, daß jeder Künstler sich bei jedem neuen Auftreten gleichsam erstmalig der Öffentlichkeit darbietet. Der Bekannteste und Berühmteste, ja der historisch Geheiligte unterliegt dem gleichen Fegefeuer wie der wirkliche Anfänger. Damit verliert das Arriviertsein das bonzenhaft Schreckende, das seine Vertreter bei uns so gern der Gefahr aussetzt, zum alten Eisen geworfen zu werden, andererseits vermag eine einzige mißglückte oder mißliebige Veranstaltung einen scheinbar auf ewig gefestigten Ruf zu erschüttern. Selbst die Ausstellungen der Orangerie, staatlich repräsentative Manifestationen, werden in diesen lebendigen Fluß einbezogen: so konnte die vorjährige Schau, „Degas, Bildhauer und Porträtist“, dem eine zeitlang vergleichsweise ungerecht Behandelten völlig revidierte gesteigerte Wertung verleihen, die wohl in der Folge mit zur Einrichtung des kleinen Degas-Sondersaals im Louvre, zum Erwerb verschiedener früher Degasbildnisse durch die „Amis du Louvre“ geführt hat. Ja, selbst Pisanello wurde in der Orangerieausstellung dieses Winters als Neuerscheinung den Pariser Kunstliebenden aufs schönste gegenwärtig.

Nach dieser Übung stellen sich jetzt Manet und Picasso erneut und gleichsam voraussetzungslos zur Diskussion, und es wird niemandem einfallen, den Lebenden von vornherein mit dem Gewicht des großen Toten zu zermalmen oder gar den Altmeister zugunsten des Jüngeren als „muffig“, „bürgerlich“ oder dergleichen abzutun. Manet hat in der Tat eine der größten und schwierigsten Positionen zu verteidigen, die die Nachwelt einem Künstler zu geben vermag: an der Spitze der glanzvollsten Künstlergeneration seines Landes, dabei in stetem Wettstreit mit den beiden anderen ganz großen Zeitgenossen, Renoir und Cézanne, von denen sich die rein



PABLO PICASSO, DIE FRAU MIT DEM FÄCHER. 1905

SAMMLUNG FRAU MARIE HARRIMAN, NEW YORK. AUSGESTELLT IN DER GALERIE GEORGES PETIT, PARIS.
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

französische Schätzung in der letzten Zeit insonderheit dem Ersten, die internationale dem Letzten zugeneigt hatte. Ohne vorzeitig prophezeien zu wollen, kann schon jetzt gesagt werden, daß die neue Prüfung geneigt sein dürfte, Manet wieder undiskutierter die erste Stelle zu belassen. „Nous ne savions pas qu'il était si grand" — das Wort Degas' an Manets Bahre scheint über der Ausstellung zu stehen. Die historisierend hispanisierende Frühzeit, deren Wirkung auch die Getreuesten gefürchtet, überrascht und triumphiert mit dem Wunder des sterbenden, mit der edlen Gestalt des stehenden Toreador — aus Philadelphia und New York —, die spätere Zeit beglückt schlechthin und problemlos mit den Europa geläufigeren Herrlichkeiten, unter denen die Sendungen aus Deutschland, vor allem die der Berliner Nationalgalerie und der 'Sammlung Max Liebermann, vortreffliche Figur machen.

Die Gerechtigkeit gebietet, anzumerken, daß bei aller Voraussetzungslosigkeit die Exposition Picasso immerhin ein größeres Wagnis bedeutet, als die Manetschau, ganz abgesehen von der günstigeren Position des Künstlers, der eine Auswahl zeigt, gegenüber dem, dessen Gesamtwerk sich rückhalt- und gnadenlos der Kritik darbietet. Es muß als einer der stärksten Verdienste Picassos gebucht werden, daß er die Belastung der Massenausstellung nicht allein erträgt, daß sich vielmehr die Wirkung seiner bedeutsamen und vieldeutigen Persönlichkeit erst an der Fülle seines Werks ganz entzündet. Die ein wenig überspitzte Kunstpolitik, die — nicht immer zu seinem Besten — mit Picasso getrieben wurde, machte es bisher notwendig, sein Werk aus den Teilen zusammenzulesen: die eine Veranstaltung zeigte mit Ausschließlichkeit die „blaue", die andere die „kubistische", wieder eine andere die „antike" oder die „Neger"-Epoche. Leitend war zumeist der Gedanke, die naturnahen „objektiven" nicht mit den naturgelösteren „subjektiven" Bildern zu vermengen. In Wahrheit scheint mir das Nebeneinander und Durcheinander der sogenannten „Epochen" allein fähig, Ausmaß und Tiefe des Begriffs Picasso zu bezeichnen. Die Bedeutung dieser Kunst liegt, wenn ich es richtig sehe, nicht in der einzelnen, dem oder jenem Beschauer zufällig zusagenden Arbeit, vielmehr in Erfindung und Aufbau einer von der sichtbar gegebenen scheinbar völlig unabhängigen neuen Welt. Picassos Werk, zum mindesten in seiner überwiegenden Mehrheit, durchbricht so grundsätzlich die Vorstellung dessen, was wir uns als „Gemälde" anzusehen gewöhnt haben, daß es nötig erscheint, hier einen eigenen, vielleicht anderen Kategorien entnommenen Maßstab anzulegen. Die Faszination, die von der Welt Picassos ausgeht, ist nicht mit dem optischen Wohlgefallen gleichzusetzen, das der Anblick eines Kunstwerks gemein-

PABLO PICASSO, DIE VERLIEBTEN. 1923

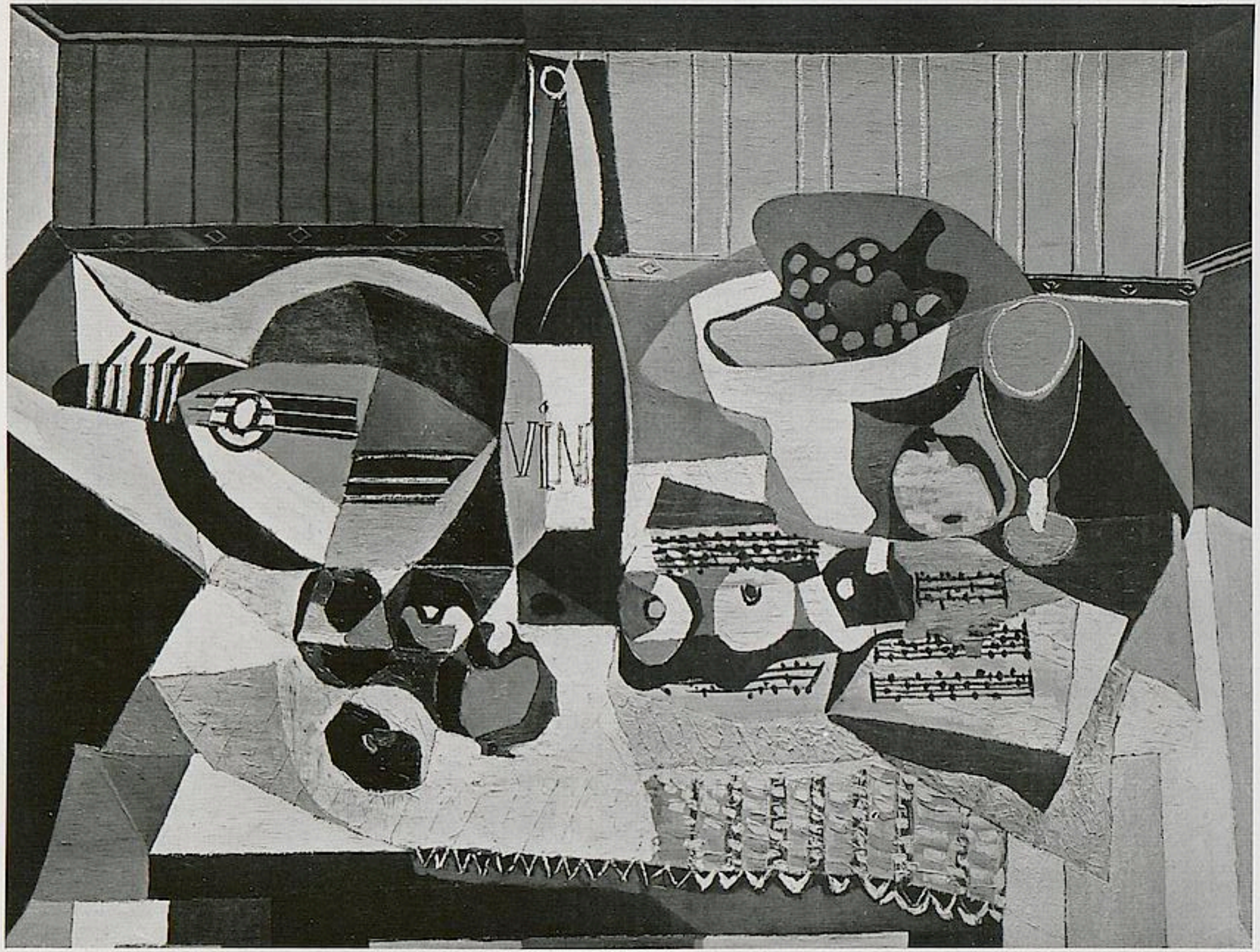
SAMMLUNG MISS MARY WIBORG, NEW YORK. AUSSTELLUNG IN DER GALERIE GEORGES PETIT, PARIS.

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

hin zu erregen pflegt, seine Darstellungsweise ruft nicht selten eher Widerstände in uns wach, doch noch im Gegensatz wird damit etwas Produktives im Beschauer ausgelöst, das der Wirkung der wohlgefälligen Schöpfung mittlerer Linie versagt bleibt. Picassos Kunst erweist sich — und dies vor allem sei angemerkt — in der großen Ausstellung als zwingend und seiner Natur gemäß, er nimmt es letzten Endes ernst mit seiner Kunst, auch wenn er hier und da souverän mit den Objekten spielen kann; seine Kunst schillert, aber sie lügt nicht. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß eine künftige Zeit ganze Strecken aus Picassos Werk ausscheiden wird, um andere desto eindringlicher zu betonen; dies sagt wiederum nichts gegen den Künstler aus, dessen reiche Produktivität spätere Auslese vergleichsweise leicht machen wird. Eben das Strömende, Großzügige, bei aller äußeren Problematik im Grunde Ungequälte in Picassos Schaffen macht seine Erscheinung wesentlich in einer Zeit der kleinen, trübselig sickernden Begabungen. In der Wahl zwischen dem bescheiden Ringenden, dem selten etwas ganz daneben, niemals etwas restlos gerät, und dem Genialischen, der so enttäuschen wie bezaubern kann, stehe ich nicht an, mich ohne Rückhalt für den zweiten zu entscheiden.

Es ist gerade der Eindruck des verschwenderisch Produktiven in der Picassoschau, der die Erinnerung an die große Georges-Petit-Manifestation des Vorjahres — die Matisse-Ausstellung — wachruft. Auch nach offizieller Wertung nahezu gleichberechtigt tritt hier der jüngere Spanier neben den reifen eingeborenen Spitzenmeister Frankreichs. Es war eine der klügsten Taten der französischen Kunstdiplomatie, den jungen Eingewanderten aus Malaga von vornherein rückhaltlos für das Gastland zu kooptieren: zu dem Bewahrer der französischen Rokokotradition, der aus dem einstigen „Fauve“ Matisse — rückweisend über Bonnard, Renoir, Delacroix — geworden war, gewinnt Frankreich damit einen Vertreter der anderen Hauptlinie des französischen Kunstschaffens, die von Poussin über Ingres zu Cézanne geführt hatte. Nur mit Hilfe dieser Zweiheit großer Figuren — Matisse und Picasso — um die sich ein Kranz von Satelliten, einheimischen wie adoptierten, gruppiert, konnte es der französischen Kunst bis jetzt gelingen, die Vormachtstellung in Europa zu behaupten, die sie seit dem achtzehnten Jahrhundert inne hat.

Ich möchte nicht mißverstanden werden: was ich über Picasso sage, gilt allein ihm, der Einzelpersönlichkeit, nicht dem Vertreter einer „Richtung“, etwa des „Kubismus“, der den „Impressionismus abgelöst habe“ oder wie die grauenhafte Terminologie lauten mag. Ich sehe in Picasso kein Schulhaupt, seine Bilder sind weder kopierbar noch imitierbar; was bei ihm geistvoll und subtil, wird in geringerer Hand sogleich plump und albern.



PABLO PICASSO, STILLEBEN MIT WEINFLASCHE. 1924

SAMMLUNG PAUL ROSENBERG, PARIS. AUSSTELLUNG IN DER GALERIE GEORGES PETIT, PARIS. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Neben ihm steht unabhängig, bei aller scheinbaren Verwandtschaft wieder anderen Gesetzen folgend, nur Braque, alles andere, was man uns als „Picassogruppe“ unterschieben will, ist meines Erachtens abzulehnen.
Picasso ist kein „verhinderter Maler“, der genötigt wäre, beim Literarischen, Musikalischen Anleihen zu nehmen und, aus der Not eine Tugend machend, seine Bildform wählt. Die große Ausstellung zeigt mit Deutlichkeit, daß er das Metierhafte des Malens wie des Zeichnens mit einer heute fast einzigen Vollendung beherrscht, daß er darüber hinaus auch seelisch reich genug ist, um rein als Bildschöpfer an bevorzugter Stelle zu stehen. Trotzdem hieße es, Picasso einseitig fassen, wollte man seine Bedeutung nur aus seiner malerischen Leistung ablesen; er steht in unlöslichem Zusammenhang mit anderen Tendenzen unseres Zeitalters, die man nicht zu bejahen braucht, deren Existenz nicht wegzuleugnen ist. Ich denke an den Surrealismus, ohne den Picassos gesamte spätere Entwicklung schwer vorstellbar, an die Wechselbeziehungen zu einer Erscheinung wie Cocteau, an die atonale Musik. Picassos musikalische Parallele heißt Strawinsky, auch dieser der von Paris adoptierte Sohn eines Landes mit „Randstaatenkunst“, auch er gleichsam vom Gegenständlichen zum Abstrakten hinüberwechselnd, wie Hans Curjel in einem aufschlußreichen Vortrag des vorigen Winters auseinanderzusetzen wußte. Picassos tatkräftige Mitarbeit gilt der Gruppe um Diaghilew, er schafft Bühnenbilder zu Balletlibretti von Cocteau, zu Musik von Eric Satie. Bei all diesen Betätigungen erscheint er stark als der Gebende, der vielem von dem Form zu leihen vermag, was den anderen Programm bleibt. Wesentlich vor allem seine Beziehung zum französischen Avant-Garde-Film, diesem glücklichen Durchbruch unerträglich gewordenen Operetten- und Hollywood-Clichés. Die Anfänge René Clairs hängen mit Picasso zusammen; der wie mir scheint wichtigste Filmversuch der letzten Zeit, Cocteaus „Traum eines Dichters“, ist ohne den Gedanken an den Maler nicht möglich. Man kann diesen Streifen so gut „bewegten Picasso“ wie die späten Bilder des Malers etwa „gefrorenes Lichtbild“ oder auch „gefrorenen Strawinsky“ nennen, wenn man nicht immer dazu neigen möchte, die Priorität in diesen Dingen Picasso zuzutrauen.
Die Kenntnis Picassos in Deutschland stand bisher unter keinem glücklichen Stern. Die schon bezeichnete Politik ließ nur vereinzelte und nicht gern die bedeutendsten Beispiele seiner Kunst die Grenze passieren, zusammenfassende Ausstellungen wurden nicht konzediert, die einzige Veranstaltung gleichmäßig hohen Niveaus, das die Sonderschau der Galerie Thannhauser in München 1913 betonte, wie es dem Datum entsprach, beschränkte sich auf die figürlichen Bilder und blieb ohne Folge. Es war verhängnisvoll, daß gerade in dem Lande,

TH. CHASSÉRIAU, BILDNISZEICHNUNG. BESITZER BARON CHASSÉRIAU

AUSSTELLUNG „HOMMAGE À CHASSÉRIAU", ZEICHNUNGEN UND AQUARELLE, IN DER GALERIE DES QUATRE CHEMINS, PARIS

das Picassos Werk am wenigsten aus der Anschauung kannte, von vornherein am meisten über ihn geschrieben wurde. Statt seine Bilder im Original vorzuführen und für sich und ihn zeugen zu lassen, überschüttete man uns mit Propaganda des Wortes, die, vielleicht tiefsinnig, jedenfalls unzweckmäßig, gerade die ernsthaft Kunstinteressierten mit Mißtrauen erfüllte. So drang Picasso in Deutschland, dem klassischen Sammelgebiet der großen Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts, nur in vergleichsweise wenige Privatkollektionen, zumeist durch Vermittlung der Galerie Flechtheim, die sich im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten mannhaft für den Künstler einsetzte.

Ein Moment, das neben der literarischen Propaganda geeignet erschien, die Schätzung Picassos — und nicht in Deutschland allein — zu gefährden, war die wiederum durch übereifriges Publizieren erweckte Vorstellung, als sei diese Kunst noch nicht wirklich Gegenstand eines breiten und natürlichen Sammlertums, vielmehr zunächst Spekulationsobjekt, in den Händen einiger Weniger thesauriert. Eben dies Bedenken konnte die Pariser Veranstaltung sinnfällig zerstreuen: der Katalog nennt über sechzig verschiedene Besitzernamen, darunter die seriösesten Amateure Frankreichs, Amerikas, Englands, der Schweiz, nur etwa ein Dutzend Händler. Dazu und vor allem muß betont werden, daß es von jeher gerade die lebendigsten, zukunftssichersten Kräfte des Pariser Handels gewesen sind, die Picassos Kunst vertreten haben: seine Anfänge werden von Ambroise Vollard betreut, Paul Rosenberg begleitet und fördert entscheidend seinen Aufstieg und es ist die Initiative der neuaktivierten Galerie Georges Petit, der wir die vorliegende Veranstaltung danken.

Eine Picasso-Sonderausstellung in Deutschland, minder riesenhaft als die Pariser, doch gleich bezeichnend und aus reichlichem Material schöpfend, ist seit langem ein Desideratum. Ihre Wirkung ist jetzt schwerer übersehbar als vor etwa vier bis fünf Jahren, da sich inzwischen eine bestimmte Vorstellung „Picasso“ bei uns gebildet hat, und es erfahrungsgemäß leichter hält, völliges Neuland zu erschließen, als bestehende Urteile oder Vorurteile erfolgreich wieder umzubilden. Trotzdem wäre auch heute eine Schau der genannten Art im Sinne der Verlebendigung unseres Kunstlebens wichtig und in hohem Maße wünschenswert.

Anmerkung der Redaktion: Neben den beiden großen Manifestationen für Manet und Picasso treten die übrigen Veranstaltungen des Pariser Kunstsommers zurück. Von alter Kunst wird Boucher in einer Sonderausstellung gezeigt (Galerie Charpentier). Im Petit Palais findet eine große „Retrospektive“ von Gustave Doré statt, der, wie Manet, 1832 geboren ist. Das Musée National du Jeu de Paume führt in neuhergerichteten, vortrefflich beleuchteten Räumen das Werk James Ensors vor, mit großzügiger Unterstützung der belgischen Museen. In einer kleinen gepflegten Schau der Galerie des Quatre Chemins zeigt ein „Hommage à Chassériau“ schöne Zeichnungen und Aquarelle des Künstlers, die fast ausnahmslos aus dem Besitz seines Nachkommen, Baron Chassériau, stammen.

GEORG KOLBE, ENTWURF FÜR EIN HEINE-DENKMAL IN DÜSSELDORF

MIT DEM ERSTEN PREIS AUSGEZEICHNET UND ZUR AUSFÜHRUNG BESTIMMT

Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam

von EMIL WALDMANN

Zur 300. Jubelfeier der Anno 1632 gegründeten Amsterdamer Universität hat das Rijks-Museum für diesen Sommer, bis einschließlich 4. September, eine Rembrandt-Ausstellung veranstaltet. Nicht etwa unter dem auch wohl denkbaren Gesichtspunkt: Rembrandt und der Humanismus, sondern lediglich in der Absicht, einmal wieder, wenn auch nur in Auswahl, das Werk des größten holländischen Genius hinzustellen, der, genau im Jahre der Universitätsgründung durch sein Regentenstück der Tulpschen „Anatomie" plötzlich ein berühmter Mann wurde.

Die Ausstellung, die 42 Gemälde, 121 Zeichnungen und fast das gesamte graphische Werk in vielen Plattenzuständen und schönsten Drucken (diese aus der Sammlung de Bruyn in Spiez hergeliehen), enthält, ist vorzüglich gemacht und wirkt ebenso eindrücklich wie wohltuend: in einem Lichthofe des Museums, der früher nur Gleichgültiges enthielt, hat man vier Bilderwände aufgestellt, auf quadratischem Grundriß. Das hohe Oberlicht wurde durch ein tiefhängendes Velarium abgeblendet (wie es im Museum zu Darmstadt seinerzeit von Alfred Messel und von Breslauer eingerichtet ward), der Beschauer steht in einer Art von Halbdunkel, alles Licht fällt, ohne Reflexe, auf die Bilderwände. Die vier Ecktüren des Raumes öffnen sich auf einen Umgang. Auf denselben Wänden, auf denen innen die Gemälde hängen, sind außen die Zeichnungen aufgereiht, einige kleinere und skizzenhafte Bilder dazwischen. Gegenüber, an den festen Mauern des Hofes, das graphische Werk, in chronologischer Folge. Stellwände im Umgang enthalten besondere Kostbarkeiten an Zeichnungen und an Gemälden kleineren Umfanges. Man kann immer vom Hauptraum, von den Bildern, mit ein paar Schritten zu den Zeichnungen und zu den Radierungen derselben Epoche des künstlerischen Schaffens Rembrandts gelangen. Dem Genießenden wie dem Studierenden ist in gleicher Weise Rechnung getragen.

Da die Ausstellung nicht groß sein sollte, ist bei der Auswahl der Bilder und Zeichnungen mit größter Behutsamkeit vorgegangen worden. Jede Epoche und jede Gruppe sollte möglichst charakteristisch, möglichst mit einem entscheidenden Bilde zur Geltung gebracht werden. Zugleich bestand das Bestreben, auch selten oder wenigstens in Holland selten gesehene Werke zu zeigen. Für Holland ist das uns Deutschen so innig vertraute Braunschweiger Familienbild eine beinahe sensationelle Überraschung. Und für alle überraschend ist die nicht kleine Zahl von Bildern, die aus dem Auslande, teils aus dortigem Privatbesitz zusammengeholt wurden — aus Schweden und Irland, aus Schottland und Amerika. Die Bilder in den Galerien zu Dublin und Glasgow, die „Ruhe auf der Flucht" und den „geschlachteten Ochsen" kennen die wenigsten im Original und beim Duke of Westminster oder Lord Faringdon oder beim Lord Kinnaird auf seinem Besitz bei Dundee waren nur die Kenner.

Die Reihe der Bilder beginnt mit einer Arbeit des einundzwanzigjährigen Künstlers, David mit dem Haupte Goliaths, datiert 1627. Nicht so branstig in der Farbe wie manche anderen Werke dieser Zeit, auch nicht einer von den „grünen" Rembrandts, sondern von tiepolohaft heller Buntheit. Von den drei Exemplaren der etwas theatralischen Erweckung des Lazarus, 1630, ist das aus dem Besitz von Langton Douglas gewählt, aus der Gruppe der einsamen Apostel und Propheten des gleichen Zeitraumes der sehr schöne trauernde Jeremias der Stockholmer Sammlung Rasch und, 1631, die einstmals in Oldenburg befindliche Prophetin Hannah, Rembrandts Mutter. Der eben berühmt gewordene Maler der reichen Amsterdamer Gesellschaft tritt nicht nur mit eini-

REMBRANDT, CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN AM BRUNNEN. 1655. 61,5:49,5 cm

SAMMLUNG LILLIAN S. TIMKEN, NEW YORK. AUS DER AMSTERDAMER REMBRANDT-AUSSTELLUNG

gen besonders schönen Einzelbildnissen auf, sondern auch mit der prunkvollen Flora (Sammlung Buccleigh) und dem Rabbiner aus Chatsworth; der Stillebenmaler zeigt großdekorative Absichten in dem Bild der beiden Pfauen mit dem Knaben, das auf weite Entfernung glänzend wirkt, und mit jenem „geschlachteten Ochsen" aus Glasgow, viel edler und kostbarer in der Farbe, als eine Nachbildung je vermuten ließ. Zwei Landschaften schließen sich an, darunter das geheimnisvolle Meisterwerk mit der Flucht nach Ägypten, aus Dublin, datiert 1647. Damit ist man schon in der Periode, in der Rembrandts Kampf mit der Welt, nach dem Schicksalswerk der „Nachtwache" ausgebrochen war. Um wieviel innerlicher er wurde, zeigen aus demselben Jahre die in ihrer Schlichtheit so ergreifenden Bildnisse des Ehepaares Sorgh (Duke of Westminster), der kleine Ephraim Bonus, früher bei Six und die junge Hendrickje im Bett, aus Edinburgh. Schon in dem Kalvinisten Sylvius der Sammlung Carstanjen, 1645, reckt sich Rembrandts seelische Größe gewaltig auf. Ein Jahr später malt er das kleine Bild von Abraham und den drei Engeln (Sammlung Pannwitz), gar nicht theatralisch mehr, sondern nur noch innig und still; noch viel seelischer als die doch schon sehr bedeutende Szene von Josephs Traumerzählung (Sammlung Volz, Haag) und die Glasgower Studie zur Grablegung. Aus den fünfziger Jahren ist sein Selbstbildnis und das Bildnis der Hendrickje der Sammlung von Mendelssohn da, 1655, ein Jahr vor dem Unglück seines Bankrotts entstanden, dann, immer aus dem gleichen Jahre, der Titus des Earl of Crawford und die herrliche Samariterin der Sammlung Timken in New York. Aus dem Bankrottjahr selbst das Fragment der Deymanschen Anatomie. Es ist so gut restauriert worden, daß man die Spuren der Beilhiebe nur überhaupt noch mit Mühe findet. Doch das bewundertste Stück dieses Jahrzehnts ist der große Aristoteles aus New York (früher bei Huntington, jetzt Duveen), eins jener Antikengemälde, die Rembrandt im Jahre 1653 für Don Antonio Ruffo in Messina, nach brieflicher Besprechung, schuf. Überladen beinahe mit humanistischen Anspielungen, aber gar nicht klassizistisch, sondern eher magierhaft. Die Sizilianer, die das Bild später auf den Mystiker Albertus Magnus tauften, empfanden etwas Richtiges.

Rembrandts letzter, ganz großer Stil ist zur Darstellung gebracht durch sein grüngoldnes Selbstbildnis als Apostel Paulus (Lord Kinnaird), durch die erste Fassung des Porträts der achtundsiebzigjährigen Margaretha de Geer (Earl of Crawford), noch lebendiger gemalt als das endgültige Bild der National Gallery, beide von 1661, ebenso wie der in seiner innigen Süße fast erschreckende Christus der Sammlung Bache (New York). Das lachende Selbstbildnis der Sammlung Carstanjen mit der karikierten Cäsarbüste schließt sich an, dann 1665, der Lairesse der Berliner Sammlung Koppel. Und endlich hängen in den Mitten der drei Wände die drei großen Hauptbilder: „Die Staalmeesters", nach der Reinigung vielleicht um einen Ton zu klar geworden, aber erstaunlich farbenreich. Die „Judenbraut" von 1666, deren Geheimnisvolles, auf alle möglichen Legenden Gedeutetes dadurch nicht geringer wird, daß, nach einer Vermutung von J. Zwarts, es sich vielleicht doch um ein Doppelbildnis eines portugiesisch-jüdischen Ehepaares handelt. Und das Braunschweiger „Familienbild", von dem man auch noch nicht weiß, ob es ein Porträtauftrag war oder eine Phantasie über das eigene Leben des Künstlers. Ein Jahr später, im Todesjahr, 1669, entstand das wohl letzte Selbstbildnis, ehemals bei Marcus Kappel, jetzt als Leihgabe der Geschwister Rathenau im Rijks-Museum in Amsterdam.

Bedauerlicherweise fehlt der Bürgermeister Six, den der Nachkomme wohl hätte herleihen dürfen. Aber die vorhandenen 42 Bilder sind doch so ausgewählt, daß Rembrandts Genius in allen Formen seiner Äußerung zum Sprechen kommt. Auch die Zeichnungen sind her-

REMBRANDT, DAVID BRINGT SAUL DAS HAUPT DES GOLIATH. 1627. 27,5:39,5 cm

SAMMLUNG P. SMIDT VAN GELDER JR., AMSTERDAM. AUS DER AMSTERDAMER REMBRANDT-AUSSTELLUNG

vorragend gut ausgesucht, auf künstlerische Qualität sowohl wie auf kunsthistorischen Reichtum hin. Und derart gute und vollständige Sammlungen der Radierungen, wie der hier aufgestellte, vielleicht einstmals der Öffentlichkeit als Besitz zufallende Schatz der Sammlung de Bruyn, findet man auch außerhalb Hollands sehr selten.

REMBRANDT, BILDNIS ARIAENTJE HOLLAER. 1647. 74:67 cm

SAMMLUNG DUKE OF WESTMINSTER. AUS DER AMSTERDAMER REMBRANDT-AUSSTELLUNG

REMBRANDT, STUDIE ZU DEN „STAALMEESTERS". 1661. 22,5:17,5 cm

SAMMLUNG F. KOENIGS, HAARLEM. AUS DER AMSTERDAMER REMBRANDT-AUSSTELLUNG

„Hundert Seltene Holländer“

von JAKOB ROSENBERG

Unter diesem Titel fand in der Galerie Dr. Schäffer in den Monaten April und Mai eine Ausstellung statt, deren Ziel es war: „in einer Zeit schwerer wirtschaftlicher Not und äußerster Verengung des Kunstmarktes zu beweisen, daß auch mit geringen Mitteln interessante und sammelnswerte Dinge zu erwerben sind, wenn der Sammler sich nur von der Magie der großen Namen freimacht“ (Vorwort des Kataloges).

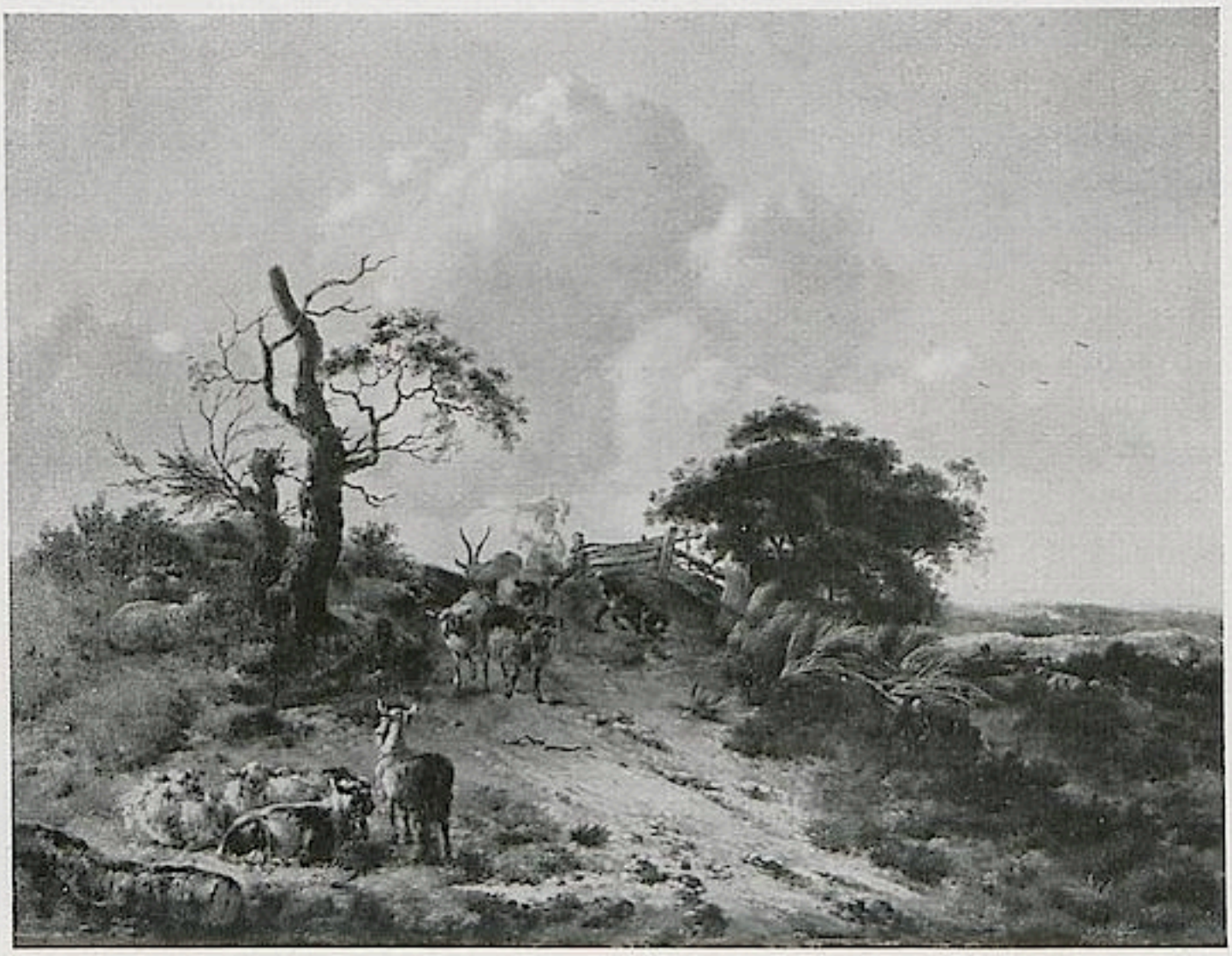
Dieser Vorstoß zur Befreiung von der Magie der großen Namen war von Dr. Schäffer auf dem ihm vertrauten Gebiet der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts mit feinem Verständnis durchgeführt worden. Auf verhältnismäßig kleinem Raume sah man eine Fülle seltener und zugleich reizvoller Bildchen vereinigt, deren Bestimmung den Kennern viel Kopfzerbrechen gemacht hätte, würden nicht in den meisten Fällen echte Signaturen aus der Verlegenheit helfen. Wer hat etwa schon ein Stilleben von Anthony Claes gesehen, der in den vierziger Jahren noch im Stile Jan Brueghels, nicht schlechter aber etwas weicher und mit mehr Helldunkel malte — oder eine Landschaft von Willem Buytewech dem Jüngeren, der Wynants gefährlich nahe kommt? Salomon de Brays entzückende blaugrüne Hügellandschaft mit Elsheimer Erinnerungen, van Troyens romantisch-phantastische, in ihrer Farbigkeit noch an de Bles angelehnte Felslandschaft, Nicolas Hals' ostadeartiger Eislauf vor der Stadtmauer, Pieter Janssens, des Pieter de Hooch Doppelgängers, unerwartetes an Kalf geschultes Stilleben, Rietschofs schönes, bei Willem van de Velde stehendes Seestück, eine Teniers verwandte Landschaft des Stillebenmalers (?) J. de Heem, eine von Aert van der Neer inspirierte Mondscheinlandschaft des Jacob van der Croos — und vieles andere zeigte: wie sehr man sich hüten soll, Bilder, nur weil sie der Manier eines bekannten Meisters nahestehen, mit dem Namen desselben zu belegen. Dabei sind diese Bilder durchaus keine trockenen Nachahmungen. Irgendein individueller Reiz haftete fast jedem dieser Werkchen an, ein hübscher koloristischer Klang, ein origineller Beleuchtungseffekt, eine flotte Pinselschrift, eine auffallende Tonfeinheit oder eine amüsante motivische Wendung. — Zwischen diese seltenen Kleinmeister waren auch ein paar ungewöhnliche Stücke bekannter und größerer Meister gehängt, so das entzückende kleine Stilleben von Kalf mit Delftkanne und Zitrone aus Berliner Privatbesitz, das an Qualität kaum seinesgleichen hat, oder die originelle Halbfigur eines lesenden Bauern von A. van Ostade, bei dem das starke Rot der Mütze einen für diesen Meister ungewöhnlich kräftigen Farbakzent gibt.

Was die Gemeinschaft dieser Bilder aber außerdem angenehm machte, war ihr unberührter, reinlicher Charakter. Lieber ein gut erhaltenes, unverfälschtes Werk eines tüchtigen Kleinmeisters, als ein von Restauratorenhand „verschöntes“ mit hochklingendem Namen. Auch diese Lehre gab die Ausstellung mit auf den Weg.

Der Basler Museumsbau

von GOTTHARD JEDLICKA

Die Atmosphäre von Basel ist schwer zu umschreiben, so deutlich man sie auch zu erleben glaubt, wenn man sich in der Stadt aufhält. Der Geist dieser Stadt an der Grenze zweier Kulturen, die eine große Vergangenheit hat, ist voll geistesgegenwärtiger Nüchternheit. Basel ist die Stadt des aristokratischsten Bürgertums in der Schweiz, der vornehmsten Überlieferung. Sogar der Reichtum hat hier ein fast alltägliches Profil. Die Weite der Stadt ist präzis, jeder falsche Prunk war von jeher ausgeschlossen. Wir



WILLEM BUYTEWECH D. J., BÄUERIN MIT HERDE
HOLZ 36,8:47,2 cm

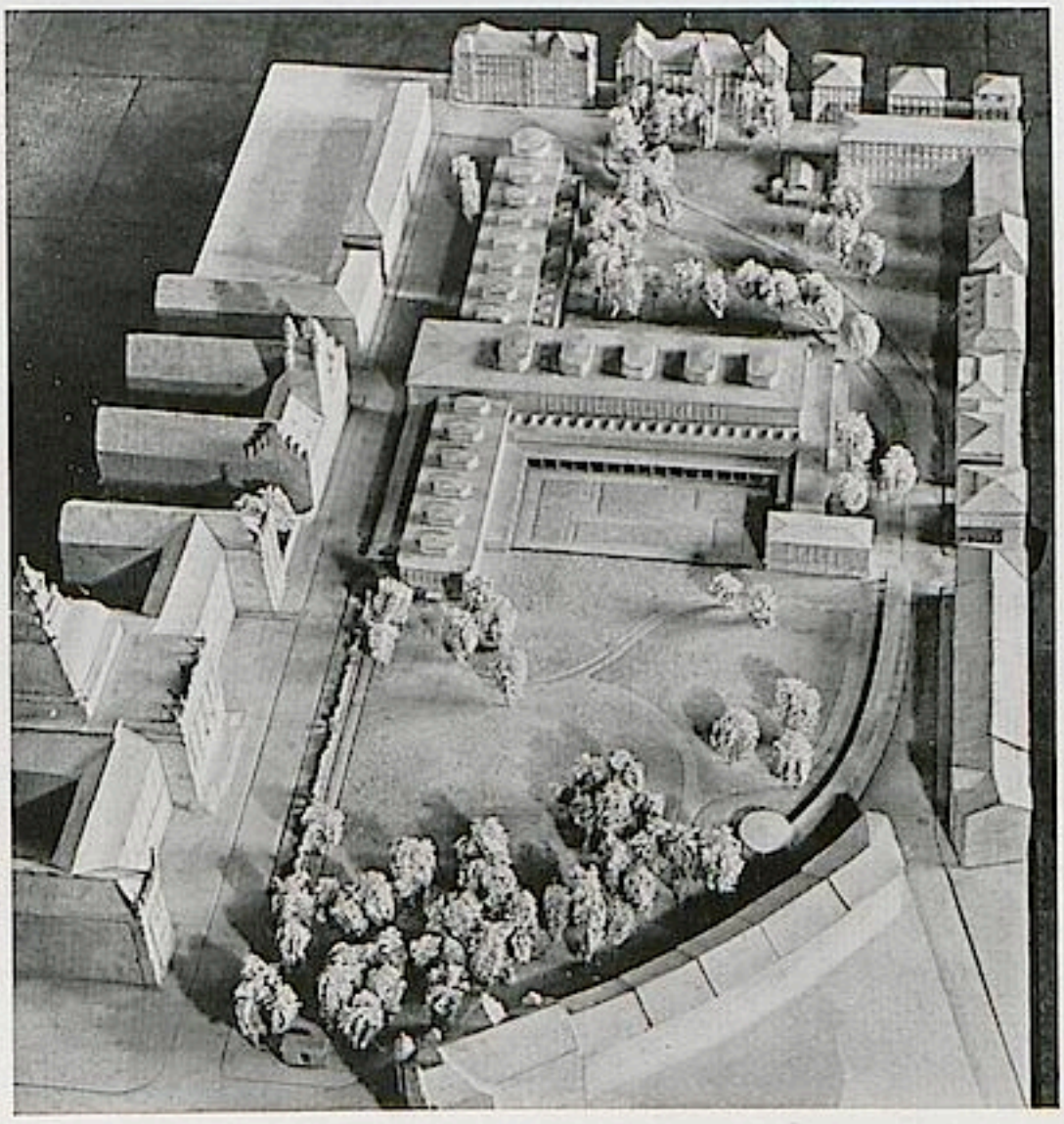
SALOMON DE BRAY, LANDSCHAFT MIT SCHLAFENDEN HIRTEN
HOLZ 48,5:64 cm

AUS DER AUSSTELLUNG „HUNDERT SELTENE HOLLÄNDER", GALERIE DR. SCHÄFFER, BERLIN

glauben, daß das neue Museum mit diesem Geist nicht das geringste zu tun haben wird. Die Vorgeschichte des Baus ist die Geschichte immer neu gewählter und wieder verworfener Plätze. Im Mai 1926 entschied man die Frage durch die Erwerbung des Württembergerhofes und der früheren Eisenbahnbank am Albangraben. Das Projekt der Architekten Christ und Büchi, das diesen Bauplatz voraussetzte, trug einen ersten Preis davon. Der Preisrichter war Professor Bonatz aus Stuttgart. Die Baukommission bat ihn hierauf, bei der endgültigen Gestaltung des Baukörpers mitzuarbeiten. Das neue Projekt der Architekten Christ, Büchi und Bonatz wurde im September des letzten Jahres von der Baukommission einstimmig gutgeheißen. Mit seltener Einmütigkeit setzte sich die Presse — von der sozialdemokratischen bis zur bürgerlichen Gruppe — für dieses fünfte Projekt ein, nachdem man dreißig Jahre in der Museumsfrage hin und her gestritten hatte — und eigentlich vor allem nur darum, weil der Museumsbau die Möglichkeit produktiver Arbeitslosenfürsorge bot. An zwei Stellen, die miteinander nichts zu tun hatten, war man aber dagegen. Die Kommunisten und ein privates Komitee ideeller Gegner leiteten ein Reverendum ein. Es gelang, die nötige Stimmenzahl zusammenzubringen, so daß das Projekt dem Volk zur Abstimmung vorgelegt werden mußte. Damit war die Baufrage, die nur wenige Menschen befriedigte, zu einer politischen Frage geworden, in der auch Gegner des Projektes aus politischen Gründen nach der Parole ihrer Partei zu stimmen hatten. Eine Avantgarde der Architektur, bekannte Architekturkritiker (Peter Meyer, S. Giedion) und einige Kunsthistoriker der jüngsten Generation schlossen sich unter der Führung von Dr. G. Schmidt in Basel zusammen und veranstalteten einen Diskussionsabend. Am 8. Mai wurde über das Projekt abgestimmt. 6836 Stimmen waren dafür, 6190 Stimmen waren dagegen. Dreißig Prozent der Stimmberechtigten waren zur Urne gegangen. Bei diesem Anlaß wurden der großen Öffentlichkeit die Baukosten bekannt: die Ausführung des Projektes wird 7355000 Schweizerfranken verlangen; das vorhandene Stiftungsvermögen beträgt 2000000 Frank; der Rest wird auf das Budget mehrerer Jahre verteilt — man rechnet vorläufig mit vier Rechnungsjahren.

Und das Projekt? Die National-Zeitung hat das geplante Museum einmal das „Museum der verhinderten Basler“ genannt. Der Basler Museumsbau wird auch im Werk von Bonatz eine der schwächsten Leistungen sein. Er hat den Stuttgarter Bahnhof gebaut, durch den er in der Schweiz bekannt geworden ist: ein Bau, der heute schon auf antiquierte Weise historisch aussieht. Das Kunstmuseum in Basel wird einen ähnlichen Anblick bieten: es wird am Tage seiner Vollendung Jahrzehnte hinter unserer Zeit zurückliegen. Hinter beiden Gebäuden steht eine ähnliche Gesinnung; wie zeitfremd sie ist, erkennt man, wenn man in Gedanken eine der modernen Siedelungen oder einen anspruchslosen modernen Großbau neben diese Bauten stellt. Beide Gebäude haben — in ihrer äußeren Gestalt — eine falsche Monumentalität voll gediegenen Bluffs. Sie wirken nicht durch die klare Darstellung ihrer Funktion — dort Bahnhof, hier Kunsthaus —, sondern durch äußere Proportion, die sich mit der inneren Gestalt nicht deckt, und durch das Material, mit dem sie ausgeführt werden. Der Bau wird mitten in einem belebten Quartier liegen. Die innere Anordnung soll den museumstechnischen Forderungen des Konservators entsprechen, der gleichartige Säle verlangte, in denen die Bilder symmetrisch gehängt werden können. Auf dem schiefwinkligen Grundstück, das eine einfache Bebauung allerdings erschwert, wird ein rechtwinkliges Gebäude stehen, das um zwei Höfe geschlossen und an dem an der einen Seite (nach dem Sankt Albangraben) eine Arkade durchgeführt ist, hinter der auch der Haupteingang liegt. Nach einer anderen Straße, die ebenso wichtig ist, zeigt der Bau drei vorspringende, verschieden große Ecken. Eine Zeichnung von Bonatz aus der Vogelschau von Südosten stellt die häßliche Ungeschicklichkeit der

Lösung so deutlich dar, daß man den Eindruck hat, sie sei von einem Gegner des Projekts entworfen, um den Plan vor aller Öffentlichkeit unmöglich zu machen. Die monumentale Mittelachse des Baus ist sinnlos, da sie in der Umgebung, die verbaut ist und einen Überblick ausschließt, nicht weitergeführt wird und nie weitergeführt werden kann. An der Hauptfassade sind über einer neunteiligen Bogenöffnung, die von zwei schmalen Eckpfeilern flankiert wird, neun hohe Fenster angebracht. Die riesige Fläche über ihnen bleibt, bis auf ein einziges Fenster in der Mitte, dem ein Balkon vor dem fünften Fenster der unteren Reihe entspricht, ungegliedert. Bonatz selber wird in dieser Fassade eine Verlegenheitslösung sehen — sie soll, wie er in einer öffentlichen Rede ausgeführt hat, durch verschiedenes Steinmaterial in verschiedener Verwendung belebt werden. Daß so etwas heute noch möglich ist! Die Fassade wird durch ein schmales Sparrendach abgeschlossen; die Steinmauern des Gebäudes werden 80 cm dick sein; man rechnet mit einem Treppenhaus von zehn Meter Breite. Peter Meyer hat bei diesem Anlaß mit Recht von wilhelminischer Gesinnung gesprochen. Und diese wilhelminische Gesinnung, gegen die in Deutschland schon vor zwanzig Jahren die gescheitesten Kritiker protestiert haben, scheint sich nun in die Schweiz flüchten zu wollen. Es bleibt abzuwarten, wie sie sich weiter entwickelt.



ADOLF ABEL, VORENTWURF ZU EINEM NEUEN KUNSTAUSSTELLUNGSBAU IN MÜNCHEN

NACH DEM MODELL

Vorentwurf zu einem neuen Kunstausstellungsbau in München

von HANS ECKSTEIN

Das bayrische Kultusministerium hat Adolf Abel, den Nachfolger Theodor Fischers an der Münchner Technischen Hochschule, mit der Ausarbeitung eines Vorentwurfs des Ersatzbaus für den zerstörten Glaspalast beauftragt. Abel war an die vom Kultusministerium aller besseren Einsicht zum Trotz restlos anerkannten Forderungen der Künstlerschaft gebunden: seine Aufgabe war also, einen Neubau zu projektieren, der auch für die Zukunft die — als Repräsentation der Künstlerschaft sinnlos und als wirtschaftliches Unternehmen unrentabel gewordenen — Massenaufmärsche von Kunstwerken ermöglicht. Grund- und Behangfläche des projektierten Neubaus entsprechen ungefähr den Maßverhältnissen des alten Glaspalasts. Die Baukosten sind auf nahezu vier Millionen Mark veranschlagt. Abels Vorschlag einer doppelten Verwendung des Kernbaus als Ausstellungs- und Konzerthalle läßt jedoch die Möglichkeit einer späteren Neuorganisation des Münchner Ausstellungswesens offen.

Der Neubau ist der gegebenen Situation in städtebaulicher Hinsicht taktvoll eingeordnet, worüber die Modellansicht näheren Aufschluß gibt. In der äußeren Erscheinung des Eisenbetonbaus befriedigen die seitlichen hohen, schmalen Fensterreihen nicht sehr: sie monumentalisieren den sonst in schlichten, sachlichen Formen gehaltenen Bau wenig überzeugend. Vorzüglich ist die Lösung der ausstellungstechnischen Fragen. Eine bei Tag und künstlicher Beleuchtung etwa gleichwertige Belichtung gewährleistet ein innerer Glaskörper aus lichtzerstreuendem Prismenglas, der in der Höhe der Bildwand (5 m) ansetzt. Dem Bedürfnis nach auswechselbaren Einbauten und freier, beweglicher Raumgestaltung dient ein System von Steckdosen zur Aufstellung von Wänden in rechtwinkliger und diagonaler Richtung. Es lassen sich also im durchgehenden Hallenbau Unterabteilungen mit belieber Betonung des Zusammengehörenden oder Getrennten schaffen: eine Möglichkeit, an deren Mangel unsere Museen fast durchweg leiden.

Manets Arbeitsweise

Oberflächlichen Betrachtern erscheinen die Bilder Manets skizzenhaft, sie scheinen ihnen schnell und leicht auf die Leinwand geworfen zu sein. In Wahrheit sind den endgültigen Resultaten viele Zustände auf denselben Leinwänden vorangegangen, die der Künstler immer wieder mit Mallappen oder Messer entfernt hat. Dafür gibt es zahlreiche Zeugnisse. Im Jahre 1873 saß der Kupferstecher Bellot sechzigmal für den „Bon Bock". Berthe Morizot erzählt, wie viele Etappen das reizvolle Bildnis der Eva Gonzalès vor der Staffelei durchmachen mußte. In diesem Fall scheint Manets Gewissenhaftigkeit sogar Berthe Morizot, die sie sonst bewundernd hervorhebt, ein wenig geärgert zu haben. Sie schreibt: „Manet predigt mir Moral und empfiehlt mir das ewige Fräulein Gonzalès zur Nachahmung. Inzwischen fängt er ihr Porträt zum fünfundzwanzigsten Male an. Sie sitzt ihm täglich, und abends wäscht er dann den Kopf mit grüner Seife ab .... Er hat jetzt die vierzigste Sitzung und das Bild ist wieder ganz abgewischt. Er selbst lacht mehr darüber als die anderen".

Jacques-Emile Blanche erzählt, daß Manet den Hut auf dem Bildnis von Antonin Proust zwanzigmal abgewischt und neu gemalt habe. Ebenso habe er es mit dem Hut der „Reiterin" gemacht. Weder Erfahrung noch Erfolg ändern etwas daran, ja nicht einmal die Krankheit ... Im Jahre 1882 entstand das entzückende Bild „Jeanne", eine der frischesten

Inspirationen Manets. Diese Wirkung natürlicher Anmut erreichte er, nachdem er das Bild unzählige Male abgekratzt und neu begonnen hatte.
Es ist kaum ein größerer Gegensatz denkbar, als der zwischen der Arbeitsweise Manets und Renoirs. Dieser selbst sagte: „Ich gebe mich erst zufrieden, wenn meine Leinwand zum Bersten voll ist." Man braucht nicht darauf hinzuweisen, wie kostbar die Wirkungen sind, die Renoir mit dieser Methode erreicht hat . . . Und doch muß man gestehen, daß in dem Vorgehen Manets mehr geistige Größe liegt. Ihm sind leere Stellen ein Bedürfnis, er spielt mit ihnen. Mit ihrer Hilfe entwickelt er den prachtvollen Wurf seiner Zeichnung und die Ausdrucksfülle, die in einem einzigen Zug eine ganze Figur auszuschöpfen scheint. Auch zaubern die großen, glatten Hintergründe, die das Sujet außerhalb von Raum und Zeit zu setzen scheinen, jenes „nirgendwo" Baudelaires vor das geistige Auge, sie erheben den scheinbar banalen oder trivialen Vorwurf zur Größe und schaffen ihm eine weite, unbestimmte und geheimnisvolle Resonanz.

Aus: „Die Poesie Manets" von Paul Jamot
in „L'amour de l'art", Paris.

Werkbundausstellung „Wohnbedarf" Stuttgart

von ANNA WERTHEIMER

Die Stuttgarter Ausstellung „Wohnbedarf" stellt in gewissem Sinne einen Rechenschaftsbericht über die Arbeit des Werkbundes auf dem Gebiet des gesamten Gebrauchs- und Wohngerätes dar. Sie verlangt daher ernsthafteste Würdigung.
Diese Ausstellung befaßt sich fast ausschließlich mit dem maschinell hergestellten Serienprodukt und behandelt damit eines der wichtigsten Aufgabengebiete des Werkbundes. Die durch die veränderte soziale Struktur und durch die allgemeine Entwicklung der Produktionsmittel bedingte Ausdehnung des Massenproduktes verlangt nach einer scharfen Kontrolle, wenn es nicht ins Uferlose wuchern soll. Hier liegt ein ganz großes Verdienst des Werkbundes: daß er aus der richtigen Erkenntnis, der Wirkungsradius eines Massenproduktes sei ein viel weiterer als der eines Handwerksproduktes, versucht hat, seinen Einfluß auf die Leichtindustrie geltend zu machen und das Gefühl der Verantwortung selbst für den wohlfeilsten Gegenstand zu wecken.
Es scheint überflüssig, das ausgestellte Material im einzelnen aufzuführen, da ja ähnliche Veranstaltungen, wenn auch mit beschränkterer Programmsetzung, im Gedächtnis sind. Wichtig bei dieser Veranstaltung im Vergleich zu den vorhergegangenen ist die klare Systematik, mit der das Material zusammengestellt ist: die Ausgestaltungsmittel des Innenraumes sind nach Kategorien — Boden, Wand, Vorhang, Beleuchtung, Heizung, Möbel — das Gerät nach seinen Funktionen — Kochen, Essen, Trinken, Reinigen usw. — geordnet. Als zusammenfassende Teile sind die „wachsende Küche" und die Abteilung „Möbel im Raum" gedacht.
In der Auswahl der Gegenstände hat man sich möglichst an typisierte Formen gehalten, alle Variationen ausgeschieden — also gewissermaßen das Gerät „an sich" zu zeigen versucht.
Man hätte vielleicht für diese Ausstellung eine vollere Bejahung, man könnte ihre exklusive Stellung (die übrigens nicht auf allen Gebieten mit gleicher Konsequenz durchgeführt ist) aus pädagogischen Gründen sogar freudig begrüßen, wäre nicht versucht worden, ihr in einem Vorwort zum Katalog einen ideologischen Überbau zu konstruieren, der die Gefahren einer solchen Programmsetzung deutlich macht.

Rationalisierung des Haushaltes, „Befreiung aus der Knechtschaft der toten Dinge", Abkehr von falscher Repräsentation sind heute für den Eingeweihten selbstverständliche Forderungen. Eine Abkehr von falschen Lebensformen verlangt eine klare Sichtbarmachung neuer Lebensformen. Solche Fragen können nicht doktrinär allein geklärt werden. Lösungen, die zu sehr vom Doktrinären aus versucht werden, verlieren zu leicht den Kontakt mit der lebendigen Wirklichkeit und das gerechte Maß für die Dinge. So richtig die Forderungen dieser Ausstellung an sich sind, so sehr man sich auch grundsätzlich mit ihnen einverstanden erklären kann — man gewinnt doch den Eindruck, daß Resultate vorweggenommen werden sollen, die noch nicht reif sind. In einigen Abteilungen sind Typen aufgestellt, das heißt, es ist aus der Produktion das herausgesucht worden, was dem vollkommenen Gebrauchszweck am nächsten kommt. Es ist dabei übersehen — und das ist die große Gefahr —, daß es für bestimmte Geräte eine eindeutige Gebrauchsform überhaupt nicht gibt (man denke nur an die verschieden möglichen Typenformen des Eß- und Trinkgerätes, die alle gleich gebrauchstüchtig sind). Indem man solche Typen aufstellt, leugnet man außerdem noch das Recht der Existenz von Gebrauchsformen, die in festgelegten Lebensformen ihre Wurzel haben. Wenn also schon das Nichtvorhandensein eindeutiger Zweckformen das Aufzeigen von Variationen notwendig macht, so darf ferner nicht übersehen werden, daß das Material selbst Variationen der Zweckformen schafft, die schon allein in seiner verschiedenen Qualitätsbeschaffenheit zu suchen sind (z. B. Kristallglas und Preßglas) — eine Tatsache, der sich die Ausstellung verschließt. Stellt man also nur einen Typus oder wenige Typen einer jeden Geräte-Kategorie als mustergültig auf, so gerät man in die Gefahr, ohne Rücksicht auf Produktions- und Wirtschaftsformen vorzugehen und auch die Existenz bestehender sozialer Spannungen nicht zu berücksichtigen.

Gewiß, man hat in dieser Ausstellung einige Ausnahmen gemacht und auf einigen Gebieten Variationsmöglichkeiten gezeigt, z. B. beim Sitzmöbel. Aber gerade dort ist die Gefahr des Abgleitens ins Modische (was auch ein Teil der ausgestellten Stahlmöbelvarianten beweist) viel größer, als beim Gebrauchsgerät, bei dem man es unterlassen hat, irgendwelche Variationen zu bringen. Die aus der Reaktion auf das Kunstgewerbe einmal notwendig gewesene Forderung nach Zweckform und Gebrauchstüchtigkeit der Gegenstände hat zu einer falschen Akzentuierung dieses Begriffes geführt, wenn man Gebrauchsgerät allein und in erster Linie nach Zweckmäßigkeit beurteilen, wenn man allein „in der schlichten Gebrauchstüchtigkeit die wahre Schönheit" sehen will. Gebrauchstüchtig können auch ausgesprochen schlecht geformte Geräte sein (eine schlecht geformte Kanne kann ausgezeichnet gießen, ein ornamentüberladener, monströser Ofen genau so heiztüchtig sein, wie ein gutgeformter — die Ausstellung hat übrigens in einer besonders gelungenen Abteilung nur die bestgeformten gewählt).

Die Forderung, die Gebrauchsgeräte falscher und überbetonter Gefühlswerte zu entkleiden und sie zu nicht störenden Dienern des Lebens zu machen, ist zu bejahen; aber man unterschätze nicht, daß ein schlecht geformter Gegenstand ebenso störend wirkt, wie ein gebrauchsuntüchtiger. Die Freude an der Proportion eines Gegenstandes ist ebensogroß wie die Freude am Funktionieren.

Um noch einmal zusammenzufassen: die Kritik wendet sich nicht gegen die Ausstellung als solche, sondern gegen eine allzu einseitig zugespitzte Ideologie, die den Realitäten auf wirtschaftlichem und sozialem Gebiete nicht gerecht wird. Und wir fürchten die Folgen dieser Ideologie! Die Forderung nach berechtigten Variationen und nach formaler Durchgestaltung ist nicht einer ästhetischen, modischen oder individualistischen Verspieltheit gleichzusetzen. Schließlich geht es ja um die richtigen Maßstäbe für neue, allgemeine Lebensformen!

Zum Ankauf des van Gogh

von KARL SCHEFFLER

Mit aller Deutlichkeit hat Max Liebermann hier — im Märzheft — dem Gedanken Ausdruck gegeben, den er jetzt in der Julinummer von „Kunst und Wirtschaft“ wiederholt hat: daß als einziges Kriterium für den Ankauf von Kunstwerken für die Nationalgalerie die Qualität zu gelten habe. Gegen den Preis von nahezu einer viertel Million Reichsmark für einen van Gogh hat er Einspruch erhoben, weil das problematische Werk ihn nicht rechtfertigt, weil Ludwig Justi mit mangelhafter „Warenkenntnis“ in einem Augenblick gekauft hat, als alle Preise ungesund übersteigert waren und ein starker Rückgang unschwer vorauszusehen war. Dieses allein ist gesagt worden, nichts anderes.

Die laute Wirkung, die Liebermanns Protest hatte, hat leider alles wieder einmal verschoben: vom Künstlerischen zum Wirtschaftlichen und Politischen. Zuerst protestierte die Münchner Künstlerschaft und sodann der Reichsverband bildender Künstler Deutschlands. Aber nicht eigentlich gegen unkünstlerisches Verhalten, sondern gegen die „Verschleuderung von Geldern für ausländische Kunstwerke“. Auf eine Eingabe des Reichsverbandes hat der Reichsminister des Inneren mit einem Rundschreiben an die Kunstverwaltungen der Länder geantwortet, worin er bittet, die vorhandenen Mittel nicht zum Ankauf ausländischer Kunstwerke zu verwenden, sondern die lebenden deutschen Künstler zu berücksichtigen. Er empfiehlt damit den Ländern das Gegenteil von dem, was die Regierung, der er angehört, in einer Programmerklärung formuliert hat, als sie sagte, der Staat sei keine Wohlfahrtsanstalt.

Auch Justi erwidert ausführlich.* Er verschiebt das Thema ebenfalls mit all seiner Diplomatengeschicklichkeit. Er sucht die Verantwortung für den Kauf des van Gogh auf seine Kommission abzuschieben, weist mit starkem Selbstlob und großen Zahlen nach, wieviele Werke lebender deutscher Künstler er schon gekauft hat und stellt fest, daß er von Gemälden ausländischer Künstler im ganzen nur sieben erworben hat, „französische überhaupt nicht“, sondern drei von Munch und vier von van Gogh, also nur von den „großen germanischen Meistern neuerer Zeit“. So empfiehlt er sich dem Nationalismus, wie er sich vor zehn Jahren dem „Marxismus“ empfohlen hat, beschwichtigt die Protestierenden mit Zahlen und umgeht mittels eines taktischen Manövers den Vorwurf, daß er nicht als einziges Kriterium beim Ankauf die Qualität gelten ließe oder nicht imstande sei, sie zu empfinden. Seine Zahlen sprechen in Wahrheit gegen ihn, denn er hat ja nie zu wenig, sondern stets zu viel (Mittelmäßiges) gekauft; und die Art seiner Polemik spricht auch gegen ihn. Das merken freilich nur die verhältnismäßig Wenigen, die künstlerisch denken und die auf dem Parnaß weder wirtschaftliche noch politische Fragen zulassen.

Hiermit ist nun aber überhaupt aufs bestimmteste bezeichnet, was uns von Ludwig Justi und denen seines Geistes auf ewig trennt: wir vertreten die naturgemäß kleine Zahl derer, die alle Kunst zweckfrei beurteilen, der Direktor der Nationalgalerie vertritt die Masse derer, die alles Künstlerische zweckvoll behandeln, denen die Kunst nur ein Stein auf dem Schachbrett der Zeitpolitik bedeutet — und nicht einmal die Königin.

* Alles dieses in der schon genannten Julinummer von „Kunst und Wirtschaft“.

Liebermanns Graphik

Bei Hugo Helbing am Lützowufer wird, gelegentlich des fünfundachtzigsten Geburtstages Max Liebermanns, das graphische Werk des Künstlers gezeigt. Die Ausstellung macht einen vorzüglichen Eindruck: es ist alles in einer schon historischen Weise klassisch; aber es ist alles auch noch wie von gestern.

Ein Museum der kunstgewerblichen Typen

von MUSSIA EISENSTADT

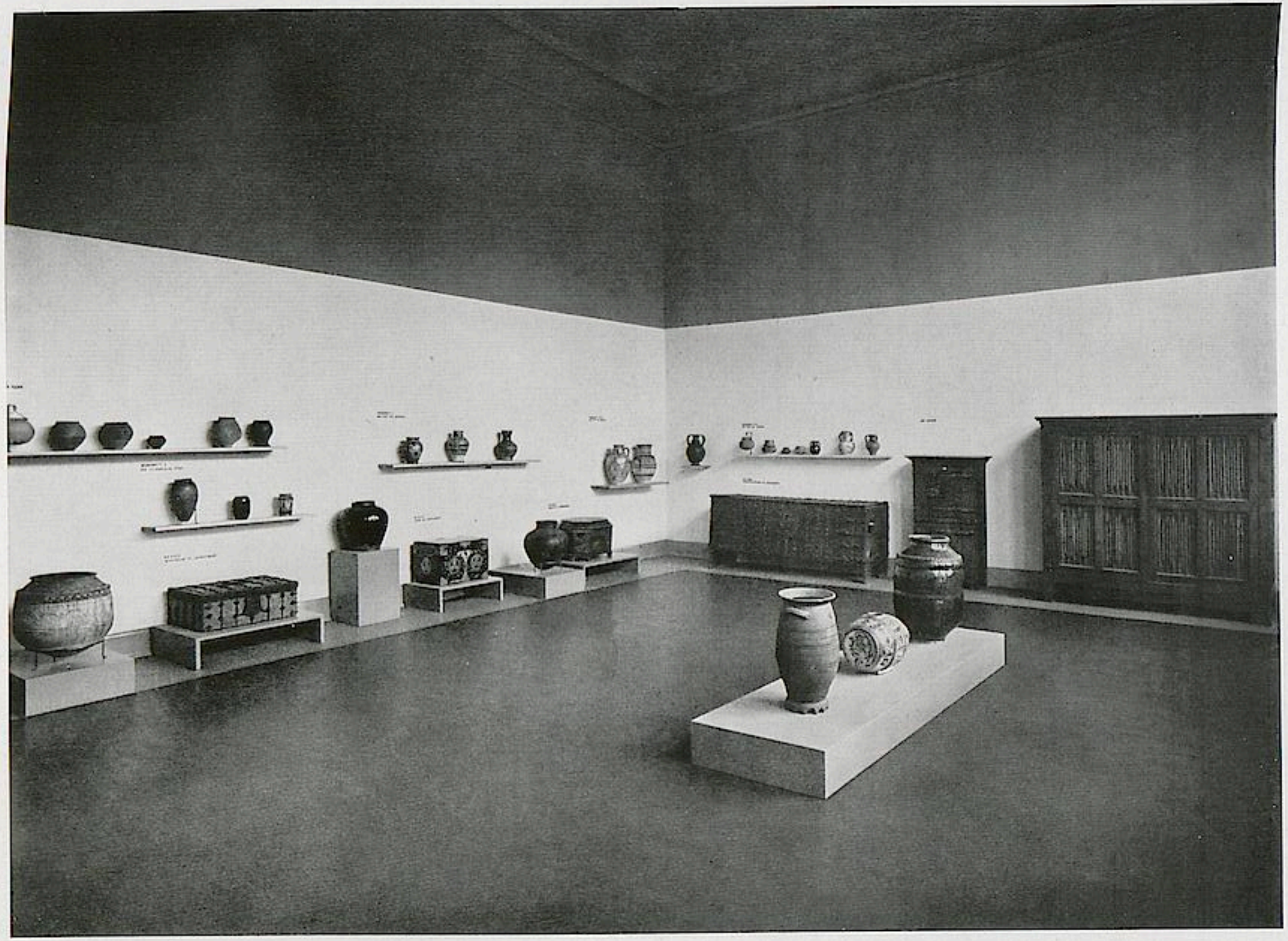
Der Großstädter, der in einer überzivilisierten Umwelt aufwächst, muß die Fülle der Bildungsmöglichkeiten mit einer Einbuße der natürlichen, schnell verkümmerten Fähigkeiten des ursprünglichen Menschen bezahlen. Während ihm Kenntnisse fast mühelos zufliegen, die späten Errungenschaften der Menschheit — Lesen, Schreiben, Rechnen — seinem kindlichen Hirn dauerhaft eingegraben werden, verblaßt die ursprüngliche Frische seiner Wahrnehmung. Gut Atmen, Schreiten, Sehen lernt er erst spät, mit Hilfe von Pädagogen und nicht ohne Mühe. Die Geräte, die ihn umgeben, benutzt er stumpf und blicklos.

Alle Erziehungsmethoden des letzten Jahrzehnts zielen dahin, diese Grundschäden der Zivilisation auf ein Mindestmaß zu bringen. Die in den letzten Monaten in Berlin gezeigten Ergebnisse des Werk- und Zeichenunterrichts an den Schulen, die vorzügliche Gebrauchsgerätausstellung der Kunstbibliothek waren deutlich Mittel dieser klargefaßten Absicht. Daß es möglich ist, ihr auch mit dem heute leicht mißachteten Material des Kunstgewerbes — von den urzeitlichen Anfängen bis zur Gegenwart — zu dienen, beweist das neue Kunstgewerbemuseum in Köln.

Der Direktor Karl With hat, ohne Einsatz großer Geldmittel, die Gegenstände aus ihren üblichen musealen Zusammenhängen herausgenommen; er betrachtete sie, historisch und regional voraussetzungslos, auf jene Konstanten hin, die aus der gleichbleibenden Modalität der Entstehungsbedingungen und des Zwecks die Gesetzlichkeit einer Formgestalt verbürgen. Es kam ihm, einem durchaus „werkbündisch" Eingestellten, darauf an, Anschauungskategorien zu finden, die für jedes Gerät ihre Geltung bewahren: Werkstoff und Verarbeitung, Zweck und Form, Farbe und Ornament. Damit sind zugleich die drei Abteilungen des Museums bezeichnet, die wiederum in sich nach typologischen Merkmalen geordnet sind. Die bis jetzt fertiggestellten Säle des „Aufbewahrungsgeräts" zeigen die den Bedürfnissen des Menschen dienenden Grundtypen (Urne, Topf, Kiste, Truhe, Schrank) in der Abfolge, die dem Weg von den primitivsten bis zu den differenzierten Lebensgewohnheiten entspricht. Jedes Gerät wird auf seine zweckhafte Grundform und ihre Abwandlungen bis zu den reichsten Spielarten hin angesehen und vorgeführt. Durch die lockere und instinktsichere, aufreizend asymmetrische Anordnung sprechender Formen, durch die schlichte, aber nie eintönige Gliederung und Tongebung der Räume wird das Thema unmittelbar und suggestiv entwickelt.

Hat dieses Museum eine Idee? Man könnte einwenden, daß diese, ohne lehrhaft zu bevormunden, ungemein belehrende Darbietung mitunter übersichtliche Trennungslinien zieht, wo Kanäle zu graben wären. Wenn man der Darstellung des „Ornaments" folgt — vom geometrischen über das bildgeometrische und bildhafte zum „Stil-Ornament" —, so genießt man die sinnliche Richtigkeit der Anordnung, ohne von ihren grundsätzlichen Voraussetzungen überzeugt zu sein. Die Gegensatzpaare naturnah-naturfern, bildhafte Ornamentik- („entwurzelte") Stilornamentik sind einleuchtend als Raumbeschriftung, aber im Grunde ungenau. Sie verführen den Betrachter dazu, auf allzu einfache Weise Probleme der Formensprache und ihres Naturgehalts zu „übersehen".

Hat er, dank der sauberen Anschaulichkeit dieser neuen musealen Anordnung, die Typen der kunstgewerblichen Urformen — und damit die Form überhaupt — zugleich mit der blühenden Mannigfaltigkeit ihrer Spielarten sehen gelernt, so wird er immer noch weit von der im Katalog als „Wirkungsmöglichkeit eines Kunstgewerbemuseums" postulierten Geisteslage sein, „das künstlerische Anschauungserlebnis zu Erkenntnissen weiterzuleiten".



AUSSTELLUNGSRAUM IM KÖLNER KUNSTGEWERBEMUSEUM: DAS AUFBEWAHRUNGSGERÄT

PHOTO: SCHMÖLZ, KÖLN

Neue wesentliche Bücher

Hans Tietze: Wien; Kultur, Kunst, Geschichte. Verlag Dr. Hans Epstein, Wien und Leipzig.

Es gehört ein Entschluß dazu, an die Lektüre dieses etwa fünfhundert Seiten starken Bandes zu gehen. Fast hätte ich geschrieben „Wälzers". Die Mühe wird dann aber belohnt. Denn diese Geschichte einer Stadt, die Wien als Organismus schildern will, weitet sich zu einem Bild der Weltgeschichte von einem festen Punkt aus gesehen. Ein ungemein reiches Wissen ist lebendig verarbeitet und in den Dienst einer gleichmäßig führenden Idee gestellt. Wien wächst vor den tiefen Hintergründen der Zeiten. Keine deutsche Stadt hat eine so alte, so reiche, so vielgestaltige und gleichnishaft wirkende Geschichte. An keiner anderen Stadt des alten deutschen Reichsgebietes haben so mannigfache, oft einander bekämpfende Kräfte gebildet, und in keiner ist der Geist eines Ganzen so sinnlich voll zur Blüte gelangt. Wien war bereits Kulturzentrum, als Berlin kaum schon existierte. Es ist eine Mutterstadt im tiefsten Sinne des Wortes, Zentrum eines Mutterlandes. Darum hat Hans Tietze auch die Verpflichtung zu einer so ausführlichen Vollständigkeit gefühlt. Sein Buch läßt sich nicht in einem Zug weglesen, es ist nicht in einem leichten Sinne unterhaltend; man wird aber immer wieder zu diesem gründlichen Werk greifen, wenn man sich über bestimmte Phasen der Stadtgeschichte genau orientieren möchte. Wobei die guten Tiefdruckbilder eine wesentliche Hilfe leisten. Tietzes Buch stellt die Summe vieler Einzelstudien dar; es ist die reife Frucht eines strengen, unendlich tätigen Gelehrtenlebens, es ist das bewunderungswürdige Forschungsergebnis einer lebenfüllenden aber niemals unkritischen Liebe.

Karl Scheffler

DER FÜNFUNDACHTZIGJÄHRIGE MAX LIEBERMANN UND SEINE GATTIN

PHOTO: RUDOLF GROSSMANN

Einunddreißigster Jahrgang, achtes Heft. Redaktionsschluß am 21. Juli, Ausgabe am 10. August 1932.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

Über die Darstellung der Bewegung

von M. J. FRIEDLÄNDER

Der Körper, der sich bewegt oder bewegt wird, also im Zeitablaufe seinen Ort wechselt, seine Stellung verändert, kann bildlich nicht dargestellt werden. Aus dieser dürren Tatsache könnte ein Ästhetiker — was könnte ein Ästhetiker nicht — das Gesetz ableiten, der Künstler habe sich darauf zu beschränken und solle seine Kraft darauf konzentrieren, den in seiner Lage verharrenden Gegenstand nachzubilden. Solches Gesetz hat niemals gegolten. Im Gegenteile: die Maler waren zu allen Zeiten bemüht, den Schein der Bewegung hervorzurufen. Das Sich-Bewegen ist für das Auge Merkmal des Lebens, und die Sehnsucht, das Leben zu erfassen, bestimmt den Weg der Kunst. Die Künstler wurden geliebt, weil sie Unmögliches begehrten. Eine Lösung gibt es nicht. Gäbe es eine Lösung, so gäbe es nur eine Lösung und keine Entwicklung der Kunst und keine Kunst.

Das Verlangen nach Bewegung steht in Wechselwirkung mit dem Streben nach Tiefenraum. Raum wird von dem sich darin bewegenden Körper erschaffen.

Der Künstler nimmt den Ablauf der Bewegung wahr, erlebt ihn, kann ihn aber nicht wiedergeben, wohl aber vermag er, Stellungen zu bilden, die von Aktionen, deren Ergebnisse sie sind, berichten. Er zeigt einen Formenkomplex, der, wie der Querschnitt über ein dreidimensionales Bauwerk, über das Vorher und Nachher aussagt. Die photographische Momentaufnahme gestattet, zeitliche Querschnitte in Menge sichtbar zu machen. Diese „richtigen“ Bilder wirken peinlich. Wir sehen nicht das trabende, sondern ein inmitten des Trabens aufgehaltenes Pferd.

Der Künstler ruft die ersehnte Illusion nicht etwa hervor durch Nachbildung einer „richtigen“ Momentaufnahme, vielmehr trachtet er nach der Quintessenz aus den Momentaufnahmen.

Der Beobachter der Bewegung ist vorzugsweise auf die Fernsicht angewiesen. Je kleiner der Körper, je größer sein Abstand von unserm Auge, um so langsamer, demzufolge faßbarer vollzieht sich der Vorgang. Ein Vogel, der hoch am Himmel fliegt, scheint zu ruhen. Die Entfernung wirkt als Zeitlupe. Wir können die Flügellage scharf und genau nachbilden und damit Bewegung suggerieren, ohne daß die Bildstarre der Illusion entgegenwirkt.

Es gibt Gemälde, etwa aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, in denen das Getümmel im Hintergrunde mit der im Vordergrunde herrschenden Ruhe in auffälligem Widerspruche steht.

Der Maßstab allein entscheidet nicht. Der Maler kann das detailarme, silhouettenhafte Ferngesicht in den großen Maßstab übertragen.

Während die „Primitiven“ das Nahgesicht auch im kleinen Maßstabe wiedergeben, bieten die neueren Maler Ferngesicht auch in großem Maßstab. Endscheidend ist die Sehweise, die wiederum abhängt von der seelischen Anteilnahme.

Wer das Traben eines Pferdes beobachtet, achtet nicht auf die Textur des Felles, auf den Schnitt des Sattels, auf die Knöpfe am Rocke des Reiters. Der Künstler, der von diesem Erlebnis berichtet, es ins Gedächtnis zurückruft, läßt Tatsachen der Form, besonders der Binnenform, aus, nicht nur, weil er sie bei hastigem Blickgriffe nicht zu fassen bekam, nicht nur, weil der Formenwandel sich zumal im Profil, im Umriß ausdrückt, sondern auch, weil Unbestimmtheit der Angaben unsere ergänzende Mitarbeit herbeiruft.

Alles sagen heißt: das Wesentliche verschweigen. Es gibt, namentlich sobald es sich um Bewegung handelt, ein Zuviel an Realität, das die Illusion ad absurdum führt. Läßt sich der Künstler auf vollständige Angaben ein, so nagelt er den Körper fest.

Wo regt sich das Leben am kräftigsten, wenn wir die Produktion aller Zeiten überblicken? — In welche Kunstgattung, mit welchen Mitteln wurde das Geschehen, das Werden eingefangen? — Sehen wir den Zauberern auf die Finger, etwa den griechischen Vasen-Malern, einem H. Bosch, P. Bruegel, Toulouse-Lautrec, Slevogt. Alle sind sie zugleich scharfe Beobachter, Poeten und Zeichner, wenigstens der Sehweise nach Zeichner. Alle hüten sie sich davor, der gegebenen Wirklichkeit körperlich und geistig zu nahe zu treten. Sie bevorzugen den kleinen Maßstab, die Fernsicht, weißes Papier, neutrales Schwarz, sie entwichten und entfärben die Körper. Dürer ist Dramatiker im Holzschnitte, nicht im Gemälde. Rubens, der ganz und gar Maler ist und lebensgroße Figuren bildet, konzipiert seine Kompositionen in kleinem Maßstabe mit herabgesetzter Lokalfarbigkeit, überträgt sie oder läßt sie übertragen in großes Format, nicht ohne Verlust an Lebendigkeit. Rembrandts Zeichnungen sind bewegter als seine Gemälde.

Als warnendes Beispiel steht Potters Stier in der Haager Galerie. In Lebensgröße, Tageshelle, naturwahr über die Maßen und richtig in allen Einzelheiten, gleicht er, weil er einem wirklichen Stier allzu sehr gleicht, einem — ausgestopften. Er mischt sich in die Herde der wirklichen Stiere, wo er mit seinem Mangel an Atem und Bewegung auffällt und abfällt.

Mit der Sehweise Potters kann ohne Gefahr ein Stilleben gemalt werden. Einen Apfel, eine Blume beschauen wir gemächlich, ohne daß die Bildstarre der Illusion entgegenwirkt, weil das Leben des Apfels und der Blume sich nicht in Bewegung äußert.

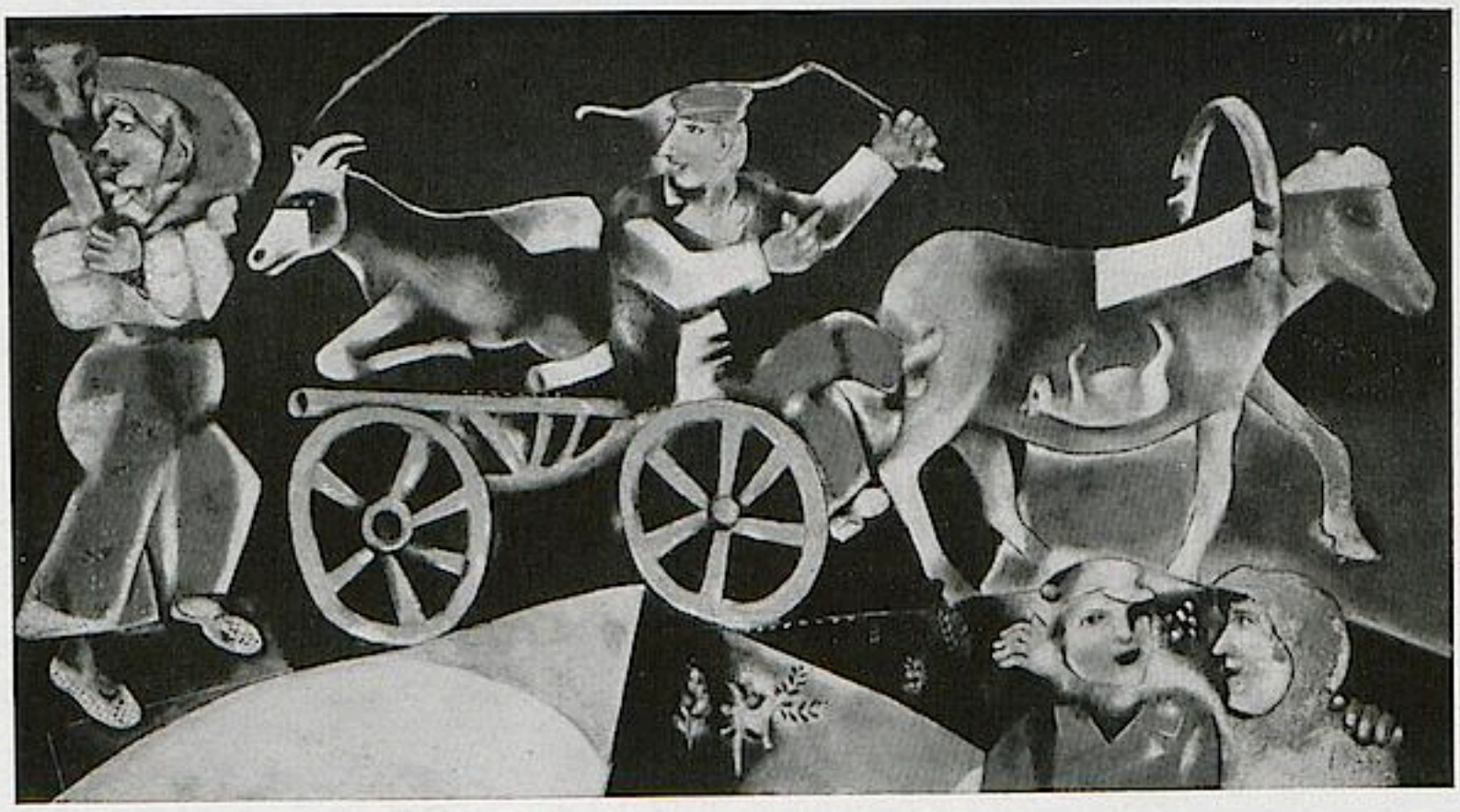
HANS LEINBERGER, KREUZABNAHME. 16,5 : 12 cm. BUCHSBAUMRELIEF. UM 1516

BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Mit der Sehweise Potters kann allenfalls ein Bildnis gemalt werden. Schließlich hat Potter ja so etwas wie das Porträt eines Stieres zustande gebracht. Das Tier interessiert uns aber nicht als Individualität, vielmehr als Kreatur seiner Art, als aktionsfähiger Organismus. Eine menschliche Persönlichkeit nimmt uns mit ihren besonderen, einmaligen Formeigenschaften so stark in Anspruch, daß wir sie genau und eingehend betrachten, ohne an der Bewegungslosigkeit Anstoß zu nehmen.

Überall, wo der Schwerpunkt der seelischen Anteilnahme auf dem animalischen Leben, dem Werden, dem Geschehen, der Aktion liegt, kann uns der Künstler nicht anders genügen und sich seinem Ziele nähern als mit der Skizze, mit der Zeichnung, und muß unserer nachschaffenden und ergänzenden Phantasie durch Auslassung Spielraum und freie Bahn gewähren.

Nur auf der Ebene der Unwirklichkeit wird die Illusion der Bewegung geweckt. Nicht absichtlich betritt der Künstler diese Ebene, er wird vielmehr, redlich bemüht, das Flüchtige zu erjagen, der Vision hingegeben, dorthin getragen, sei es, daß er nach Mitteln langt, die, ihrem Wesen nach naturfremd, von sich aus stilisieren, wie der griechische Vasen-Maler, sei es, daß er in Drang, Sturm und Rausch zur Kurzschrift greift.



MARC CHAGALL, VIEHHÄNDLER. 1911

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Briefe aus Amerika. II

von GEORGE GROSZ

Heute Montag früh von Applebrook zurück. Sitze nun hier in meinem Hotelzimmer mit einer Pipe „King cole“ und schreibe. Sandte Dir, ebenso Cläre und Victor aus Applebrook längere Briefe. Es regnete gestern dort draußen. Louis war, typisch, Bridge spielen, so hatte ich Zeit und Muße zum Schreiben, sonst kommt man kaum dazu ... wie ich schon schrieb, nur so in Pausen, wenn man gerade irgendwo wartet. Heute erhielt ich einen Brief von „New Yorker“, soll ihnen Zeichnungen senden. Eindrücke von hier. Anfang. Beim Abschied heute schenkte mir Louis noch ein Paar pikfeine Hosenträger ... meine machten mich reichlich nervös, rutschten immer an den Schultern. Er hatte ein halbes Dutzend neue extra für sich bei Saks machen lassen, Leinen zum waschen, sehr nett. Vorgestern abend waren wir im Applebrook ein paar Gäste. Ein Bankier mit seiner Frau. Stinkreiche Leute. Die Frau Bankier lachte ständig, amerikanisch die Zähne bleckend (echt). Gegenüber saß eine Frau, F..... genannt (hier heißt jeder beim Vornamen), die war eine große Modekünstlerin und später die Freundin eines Tabakkönigs. In ihrem Salon hatte sie ständig sehr hübsche junge Damen, die sie insgeheim (sagt Louis) an ihre Kundschaft verkuppelte. Die Mädchen mußten dann nachher, wenn sie die große Karriere gemacht, mit ihrem Millionärfreund bei ihr einkaufen. Gelungen, nicht, obwohl nicht neu. Mode und so gehören ja ein wenig zusammen. Ungefähr 48 Jahre alt, natürlich von Geburt russische Jüdin, war sie, neben ihrem horrenden Einkommen aus dem Modesalon, eine der gewagtesten Frauenspekulantinnen an der Börse in New York. Sie erzählt unter anderem, daß sie eines Tages in einer halben Stunde zwei Millionen Dollar verdiente in der guten sagenhaften Zeit, vor vier, fünf Jahren, als hier, wird immer wieder erzählt, das Geld nur so von den Bäumen fiel. Man brauchte nur zu schütteln. Römisch. Alt-Rom denke ich oft... Nicht nur, wenn ich solche Geschichten höre. Davon später. Francis kam in Hosentracht, schwarzer samtartiger Stoff. Kleines Jäckchen. Hätte sie für Irländerin gehalten. Heute hat sie genug „zum Leben“ ... was man so hier in diesen Kreisen darunter versteht. Hat viel verloren. Aber immerhin reichts für Villa in Palm-Beach, einigen guten Wagen usw. Sie erzählte, um die Krise anzudeuten und daß man sparen müsse, daß sie diesmal leider nur für einige hundert Dollar auf irgendeinem sale Sachen für ihren Mann hätte kaufen können. Das geht gleich dutzendweise, vier Dutzend Kravatten, mehrere Kamelmäntel und so. Dies nur, um Dir mal so ein Bild zu geben, was man hier „Krise“ in manchen Kreisen nennt und die Auffassung davon. Rom. Die

Frau als solche kalt und egoistisch bis dorthinaus. Verstehst, ein bestimmter Typ, den Du hier oft antriffst. Einzig weiche Stelle, wo beim Baden in Drachenblut das Lindenblatt hinfiel: ihr Sohn aus irgendeiner früheren Ehe ... der sich mit ihrem jetzigen Mann nicht verträgt. Den ganzen Tag sitzen sie irgendwo herum auf partis, nachts meist Bridge ... den hat hier ein ebenso abenteuerlicher Typ als Circle in einer tollen luxuriösen ehemaligen Millionärsvilla eingerichtet ... in Ashbury park am Ozean. Toll. Altrom. Gesichter! Gesichter! alles dabei in einer gewissen untadelhaften Eleganz ... aber amerikanisch interessant. Garnicht steif oder bedrückend, wie es vielleicht ähnliche Kreise bei uns wären. Zum Beispiel wo, fragte ich, liegt mein berühmtes „Minderwertigkeitsgefühl"? Ich staunte nur ein bißchen über den Gegensatz zwischen dem üblichen Betonen der ernsten Krise, und dann der tatsächlichen Lebenshaltung. Aber mir ist das ja nicht so neu. Nur ist Luxus hier selbstverständlicher. Julius liebt ja solche Typen gar nicht, kann damit überhaupt nichts anfangen. Er hatte deswegen gestern eine kleine Auseinandersetzung mit Ellinor, diese hat offenbar eine gewisse Vorliebe für derlei nicht ganz „gesellschaftliche" Leute. Heute aß ich mittags allein bei Schraffts, eine Firma, deren Läden über die ganze Stadt verteilt sind. Überall bedienen Mädchen in schwarzen Kleidern und weißen Kragen mit Schürzen. Schwere Holzmöbel, englischer Stil. Beim Eintritt links Candy store mit Candy boxes („say it with candy"), rechts amerikanische Bar mit festgeschraubten Hockern. Hinten das eigentliche Restaurant. Kleine polierte Holztische, Papierservietten und kleine verzierte Papierdecken. Speisen nach der Karte von 20 Cent bis 80 Cent. Sofort wird einem ein Glas Eiswasser hingestellt und immer erneuert, ebenso Butter. Zwei Quadratzentimeterstückchen (Free). Ich aß sehr typisch für hier jellied chicken consomme: Gellierte kalte Suppenbouillon in zweihenkliger Tasse ringsum mit kleinen Eistücken belegt (25 Cent), dann eine vegetable — Platte mit allerlei Gemüsen darauf und dekoriert mit einem poached egg (verlorenes Ei) 70 Cent, dazu eine kleine Tasse Kaffee ... 5 Cent ... hinterher pineapple fresh in kleinen Würfeln, 20 Cent. Das Mädchen schreibt die Rechnung aus. Du legst 10 Cent Tip hin und bezahlst an der Kasse vorne beim Ausgang. Ging dann zum Broadway der dicht an der 57. Straße liegt. War da noch nicht bei Tage gewesen. Tolle Straße. Zwischen kleinen alten Häusern rot mit Feuerleitern außen unvermittelt Wolkenkratzer. Alle Fassaden übersät mit Reklamen, auch bei Tage schon erleuchtet. Kinos schon früh in Betrieb. Halb Sankt Pauli, halb Friedrichstraße, halb Paris ... und dabei durch die überraschenden Ausblicke auf aufgerichtete schmale Turmhäuser doch wieder gänzlich anders, mittendurch in der 42. Straße plötzlich die Hochbahn, alt und dreckig (hier ist

JAN BREUGHEL D. Ä., STÜRMISCHE SEE. WASSERFARBE

AUSGESTELLT IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN

Ruß in der Luft wie in London). Mitten auf dem Broadway die Streetcar mit broncenen Sitzen, an Rummelplatz gemahnend . . . wie überhaupt vieles an Rummelplatz gemahnt. Die Fassaden übervoll, Vergnügungen anzeigend. Filme mit lebensgroßen Vergrößerungen über-überlebensgroßen Vergrößerungen der angebeteten Filmhelden. Autogeschäfte glänzend vom Lack der neuen Lincolnwagen. Seitlich Auto neben Auto. Ein Neger mit shoeshinekist. Überall stehen desperadohaft aussehende, sonderbar nervös erscheinende Männer in Gruppen, zu Dutzenden . . . alle Rassemischungen. Halb Gangster, halb businessmen. Was haben die alle zu besprechen??? Zigarren, große, in den goldplombierten Zähnen. Immer wieder ein eigentümlicher, verlebter, angespannter Zug im Gesicht . . . ein großer irischer Mann mit nur einer Krücke. Weichen Filzhut. Neger mit Regenschirmen. Elegante jüdische, spanische, weithosige, kurzjackige Gent mit gelockertem Kragen. Alle, Hände in den Taschen. Kein solides deutsches Genick. Ein alter, englisch aussehender Greis, dessen Schuhe vollkommen zerschlitzt sind, greift aus einem eisernen Papierkorb eine eben niedergeworfene Zeitung, setzt sich auf ein Bord, nimmt Brille und liest. Ein Showtheater, bunt verwirrend, „for men only“, im Foyer nackte Girls (Fotos) oder in „Pariser“ Aufmachung . . . Strümpfe, Pelz, sonst nichts . . . wieder viele nervöse Männer davor. Eintritt 75 Cent, 1 Dollar und 2 Dollar. Ein Restaurant, wo man für 40 Cents vollen Lunch hat . . . kein einziges Kind hier in diesem Teil des Broadway. Rotes Gestänge mit roter Fahne . . . men on work. Dampfender Eingang in irgendwelche unterirdische Pipe . . . Arbeiter in overalls mit Hammer in Seitentasche. Viele Frauen . . . aber keinerlei Prostitution à la Friedrichstraße. Alle Frauen kolossal gemalt. Dünne Kleider, die „bewußt“ nicht überlang getragen werden, manchmal wie lebende Wachspuppen . . . doch kaum alles Halbgötter . . . wenn auch durch „make up“ ins überirdisch unbegreiflich Wächserne gerückt. Niemand sieht einer Frau etwa nach. Sonderbar. Dann wie aus einer früheren Welt, sieh' da, ein Pferd . . . ein berittener Polizist in blauer Uniform mit Adlerabzeichen. Und da sogar kommt ein Wagen mit einem Pferd, hohe Räder, altertümlich. Und immer wieder gerade Straßen 43., 42., 41. Straße mit den überraschendsten Straßenausblicken, die man sich nur denken kann . . . im Hintergrund immer wieder diese eigentümlich erigierten Türme, mit ungezählten Stockwerken. Riesenzigarettenreklame. „I'd walk a mile for a camel.“ Ein lächelnder rotbackiger, befriedigt aussehender gesunder Herr dich anblickend . . . ja so . . . den man hier unten vergeblich suchen würde. Diese roten Backen, diese gesunden blauen Augen! Hier unten im Schmelztiegel, wo nie Ruhe ist. Eine tolle Straße, ohne „Gemütlichkeit“, ohne Blumen, ohne Kinder. Alte Teile überwuchert von

ALBRECHT ALTDORFER, VORALPENLANDSCHAFT. WASSERFARBE

AUSGESTELLT IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN

neuen. Wie eine Märchenstadt im Grunde eines leicht schauerlichen Sees; . . . befremdend, aber reizvoll. Goldgräberatmosphäre . . . da ist sie noch die jetzt zugedeckte Salonwelt der Abenteurer und Glücksritter, mit ihren hemmungslosen Trieben. Was Barbarisches . . . das anderswo sichtbar geworden, vielleicht reiner stimmt . . . aber hier auch seine Anziehungskraft hat. Typen ohne Zahl. Wo, sage mir, ist hier der blonde große Magazinamerikaner. Gemischt, dies New York. Aber hin und wieder sieht man auch diesen. Dies nebenbei. Viele Geschäfte, die ausverkaufen: Krise, Panamahüte, Palmbeachsuits, Schuhe. Barbershops . . . schon von weitem riecht man ihre parfümierte Nähe . . . ein Stock hinunter . . . Drehsessel, gerade liegt einer im Sessel, man klatscht ihm heiße Tücher ins faltige Gesicht, indes eine Wachsfigur, die lebendig geworden, ihm die Nägel bespült. Immerzu dreht sich ein rot-blauer Stock um sich selbst . . . wie ein Symbol . . . „Blue Kitchen". Restaurant . . . Schinken und chicken geröstet im Fenster . . . Lobstersalat . . . russian dressing. Ein Film aus Deutschland mit Bergsteigern . . . innen gekühlt. Ein dancing in der ersten Etage . . . mit hostesses, die gegen ticket mit einem „dementsprechend" tanzen. Unten auf einer Tafel ihre Sweetgirlbilder „Hot", wie man hier sagt. Ein vollkommen abgerissener Mann ohne Hut, kauend. Nie trägt einer eine Mappe . . . Überhaupt fehlt hier so ein „ordentlicher" deutscher Herr mit kleinem Bauch und Hornbrille und zu kleinem Hut ganz. Keiner putzt hier Schuhe . . . da drüben ist ein shineparlor . . . ein Dutzend blau livrierter Neger und Italiener wienern wie die Automaten. Und man kann sich kaum vorstellen, was diese Jungs aus einem noch so alten Schuh herausholen, der glänzt hinterher mehr wie neu, nie hatte ich so gut geputzte Schuhe, wirklich wie lackiert. Toll.

MARC CHAGALL, HOCHZEIT. SCHWEIZER PRIVATBESITZ. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

MARC CHAGALL, JUNGES MÄDCHEN AM FENSTER. 1924

SAMMLUNG GEORGES BERNHEIM. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

MARC CHAGALL, SELBSTBILDNIS. RADIERUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Marc Chagall

von LADISLAS SZECSI

„Und was bedeutet zum Beispiel der Mann, der auf dem Bild herumfliegt?“, fragte ich Chagall.

Bisher hatte er sehr lebhaft, kraftvoll und dichterisch gesprochen, mit hinreißendem Temperament, voll erschütternder Ehrlichkeit und rührender Offenheit; bei dieser Frage aber sieht er mich forschend an, macht eine ausweichende Gebärde und sagt:

„Ja, das weiß ich nicht, er fliegt wohl ohne eigentliche Notwendigkeit!“

Wenn ich mit ihm über sein Leben spreche, wenn ich ihn frage, was

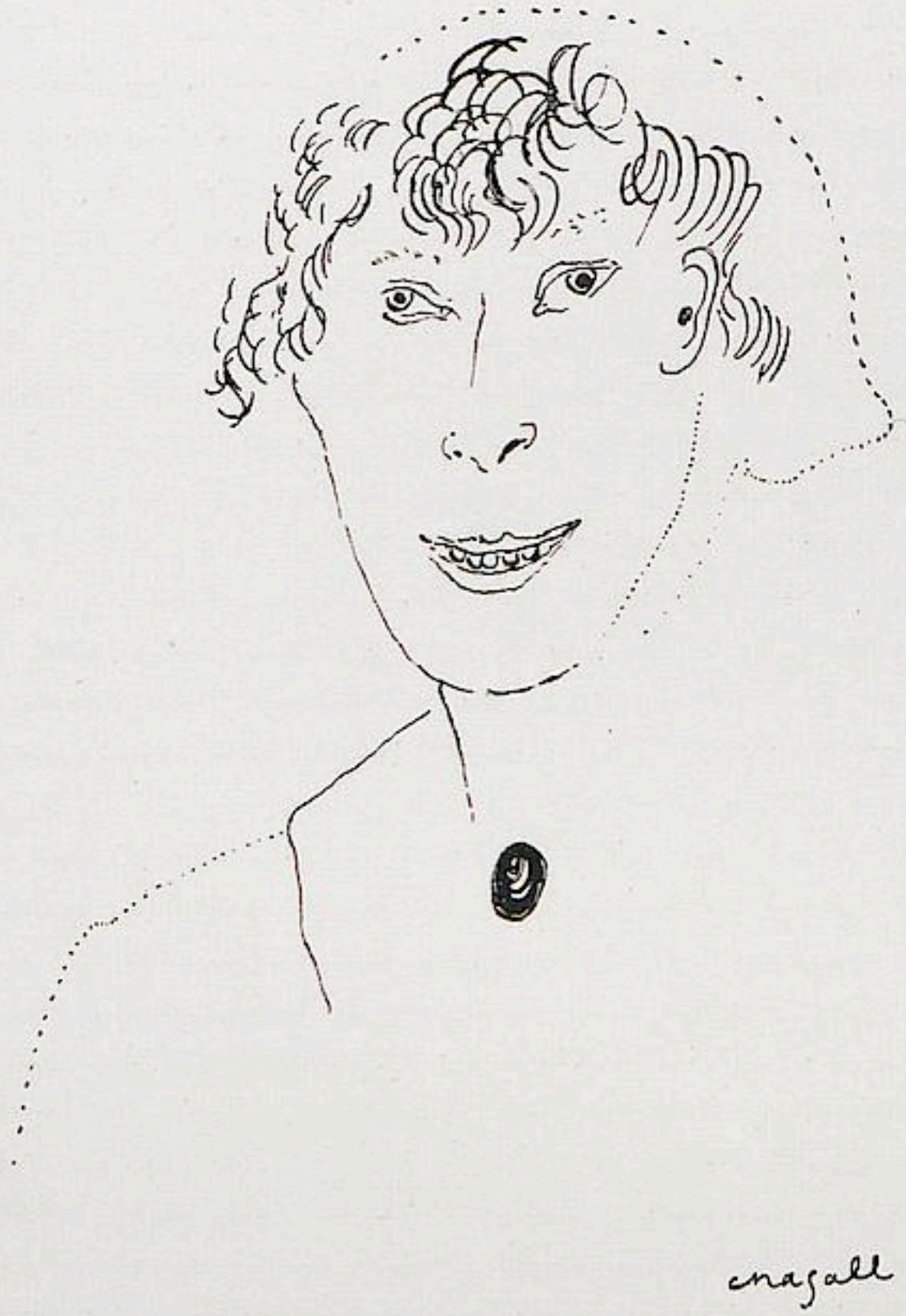
er über dies und jenes denkt, so hat er für jede Frage eine Antwort, aber sobald ich an das Geheimnisvolle rühre, das ich in ihm ahne, das ich so gern von ihm selbst erklärt haben möchte, kann er mir nichts sagen. Es sind eben Grenzen in seinen Argumenten, hier bin ich an einen Punkt gelangt, auf den er keine Antwort findet; aber gerade an diesem Punkt beginnt für mich das Ungreifbare, dieses Element ist es, das mich packt.

„Ich will nichts in meinen Bildern ausdrücken, ich verfolge keine bestimmten Ideen dabei, kein Programm!“ Ja, er will nichts ausdrücken, und gerade weil keine bestimmte Richtung, keine Theorie vorliegt und in dem Werk keine vorgefaßte Idee zutage tritt, bekommt unsere Phantasie, unser heiteres Genießen freien Spielraum. Jeder Beschauer kann sich diese Bilder, wie es ihm gefällt, übersetzen, kann Tausende von Sujets darin finden, kann sich aus ihrer Realität eine Welt von Träumen und Geheimnissen erschaffen. Es ist nicht der Vorgang, der Chagall inspiriert, ebensowenig sind es Farben oder Formen; es sind die Empfindungen, die der Anblick der Natur oder der Objekte bei ihm auslöst. Diese Empfindungen formen sich in einer intimen Konzeption, in einem schöpferischen Akt. Diesen dann festzuhalten, ihn in einem Bilde zu gestalten, ist für ihn das Sekundäre. Er tut es ohne eine bestimmte Idee, ohne sich einer Schule anzuschließen, ohne mit der Form zu kämpfen. Er malt mit der größten Leichtigkeit; denn Malerei ist bei ihm nur die Übersetzung jener Empfindung, die sich schon vorher bei ihm intuitiv gestaltet hat. Die Technik interessiert ihn nicht, er legt keinen Wert darauf. Er hat das Malen nie gelernt, und als er einmal ein Malatelier besuchte, hielt er es dort kaum drei Wochen aus. Für ihn ist die Malerei nur ein Ausdrucksmittel. Denn der Hauptpunkt ist die Empfindung, die in uns geboren wird, die menschlich ist, und die dem Kunstwerk erst seinen Wert verleiht.

Wenn er in seinem im Park gelegenen Hause, der Villa Montmorency, zum Besucher spricht, so werden seine Augen größer und größer, ein innerliches Feuer durchleuchtet sie, seine Hände bewegen sich, als ob sie den Zeichenstift führen, seine Stimme hat einen warmen Klang, und ein lebhaftes Minenspiel begleitet jedes seiner Worte. Man hat den Eindruck vollster Aufrichtigkeit, und die Unterhaltung scheint ihm Vergnügen zu machen.

„Ich liebe die Menschen, ich bin gern heiter.“ Das sind seine Worte. Auf dem Grunde seiner Seele ist er naiv. Wenn er lächelt, ist es der Ausdruck seiner Lebensfreude. Und doch liegt für mich in diesem Lächeln ein Schimmer von Traurigkeit.

„Aber das Leben ist auch traurig!“, sagt er.
In seiner Seele, die sich ihre Frische erhalten hat, sind Tiefen, die denen seiner Lieblingsmaler verwandt sind: Rembrandt, Goya, Greco usw. . . .
„Selbstkritik ist nicht meine Stärke. Ich weiß nicht, was ich mache, und trotzdem herrscht ein gewisses Prinzip in meinen Sachen. Vielleicht ist es der Geschmack, der meine Bilder regelt!“
Chagall gibt sich ohne Vorbehalt seiner Arbeit hin. Leben heißt für ihn schaffen. Wenn er nicht seine Empfindungen gestalten könnte, wäre er ein toter Mann.
Er hat oft zu mir gesagt: „Man muß sein Dasein auf Erden rechtfertigen“. Er schafft, er arbeitet, er ist lebendig.
Der Ausdruck seines Gesichts mit den grauen Augen, von fliegenden Haaren umrahmt, ist sanft, und wenn ich nicht wüßte, daß er Maler ist, würde ich ihn für einen Dichter halten. In seiner Wohnung hat er mir ein paar seiner Bilder gezeigt, aber im Atelier sind alle gegen die Wand gedreht.
Sein Atelier, das im Bodengeschoß liegt, ist sehr geräumig und mit aller Bequemlichkeit hergerichtet. In der einen Ecke steht ein breites, mit Teppichen bedecktes Ruhebett. In diesem schönen Haus führt er ein glückliches Leben. Er verläßt es nur selten, denn die Außenwelt interessiert ihn wenig. Er lebt in seiner Welt, er braucht nur Ruhe, um den Reichtum dieser Welt auszudrücken, um sein Zauberreich zu gestalten.
Seine Konzeption ist aber nicht visionär. Er ist Realist. Er schafft niemals ein Werk, indem er in sein Inneres blickt. „Ich mache nicht Literatur,“ sagt er mir. Er kopiert gewissenhaft die Natur. „Ich suche die Wirklichkeit, nicht die Abstraktion.“ Natürlich kopiert er sie so, wie er sie sieht. Indem er einen Menschen oder die Natur betrachtet, entdeckt er Dinge, die vielleicht niemand anders an ihnen sehen würde. „Wenn ich einen Baum betrachte, so ist das für mich ein Wunder,“ und er malt das Wunder. Er verabscheut die Vision, denn sein einziger Wunsch ist, so natürlich, so einfach wie möglich zu sein. Wenn er sagt, daß er in einem Baum ein Wunder sieht, so ist das seine Empfindung, die er in eine malerische Form verwandelt.
Chagall behauptet, daß er beim Malen seinen spontanen Empfindungen folge; aber es arbeitet in ihm, ihm selbst vielleicht unbewußt, auch eine Ideologie. Denn alle seine Kindheitserinnerungen sind in seinen Bildern niedergelegt.
Als er nach Paris kam, hat er sich mit allen Schulen bekannt gemacht, aber überall fand er als Hauptsache das Experimentieren mit den verschiedenen Techniken. „Der Impressionismus ist der Wechsel der Beleuch-



MARC CHAGALL, SELBSTBILDNISZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

tung, der Kubismus der Wechsel der Konstruktion, aber die Welt, die sie gemalt haben, ist dieselbe geblieben“ — behauptet Chagall.
Und Chagall empfand — bei ihm ist es immer Empfinden, niemals Wissen —, daß es noch eine andere Welt gibt, die vielleicht noch wirklicher ist als die uns bisher gezeigte, und er empfand auch, daß diese Welt viele Bewohner hat, daß jeder von uns sie in seiner Brust trägt.
Zurzeit, als der junge Chagall noch im russischen Ghetto lebte, hat er im eigentlichen Sinne nicht dort gelebt. Er verbrachte naturgemäß seinen Alltag bei den Seinen, aber er blickte in den blauen Himmel, er bemerkte eine Wolke und betrachtete sie so genau und so eindringlich, daß diese Wolke schließlich ganz unwahrscheinliche Formen annahm.

Diese Wolke fing an, ein ganz selbständiges Leben zu führen, und da verwandelte sie sich in einen Engel oder in ein anderes rätselhaftes Wesen. Und Chagall dachte sich das nicht etwa aus, er sah es. Wiewohl das tägliche Leben ihn in Beschlag zu nehmen schien, lebte er schon damals ein anderes Leben; er war niemals ganz auf der Erde. So war er auch einer der schlechtesten Schüler, denn selbst die Schulbänke verloren für ihn ihre Realität. Wenn er diese Juden beobachtete, wie sie in ihrem Ghetto ihren täglichen Beschäftigungen nachgingen, so sah er sie wie durch ein Prisma, und er empfand, ohne sich einen klaren Begriff davon zu machen, all ihre Handbewegungen, all ihre Geschäftigkeit als einen Atavismus, eine Tradition, ein Verhängnis.

Gewissenhaft gehen sie ihrem Tagewerk nach, aber etwas Geheimnisvolles umgibt das Schicksal dieser Juden. Ohne zu wissen, in welchen Weltwinkel sie verschlagen werden, immer auf der Suche nach etwas Neuem, irrt ihr Geist ins Weite, und doch ist ihr Tun nichts anderes als die Erfüllung ihres Schicksals, die Unterwerfung unter ihr Verhängnis.

Chagall kann seine Bilder nicht erklären; er sagt nur wieder und wieder: „Ich bin ehrlich, ich male nur, was ich empfinde."

Er ahnt nicht einmal, daß er der einzige Maler ist, der die Mittel gefunden hat, um das, was im Unterbewußtsein schlummert, wiederzugeben, der einzige Maler, der als Surrealist verständlich ist, und er weiß nicht einmal, daß er uns eine Welt zeigt, die die lebendige Darstellung der jüdischen Mentalität ist.

Chagall ahnte von alledem nichts; er lebte dieses unwirkliche mystische Dasein unbewußt und brauchte, bei seiner einfachen, kindlichen Natur, nur das zu gestalten, was in seinem Inneren vorging. Er brauchte nicht Sujets zu suchen, denn er lebte in seinem Sujet. So hat er den Geist des Objekts gefunden, er hat das Wunder in dem einfachen Faktum des Daseins gesehen. Und, obgleich er diesen Geist empfangen hatte, obgleich sein Weg durch das Verhängnis der Juden vorgezeichnet war, konnte er sich die Unberührtheit der Seele bewahren. Er erhielt sich seine Art, zu schauen, der es gegeben ist, durch die Realität hindurchzublicken und dahinter nicht die Surrealität zu finden, sondern die Realität, für deren Erkenntnis man mehr braucht als nur die Augen.

Aus den Bildern Chagalls weht uns die Luft der Fabelwelt, des Mythos, der Poesie an. Er ist ein Künstler, dessen Leben aufs engste mit seinem Werk verknüpft ist. Es ist das Leben voll Fleisch und Blut, voller Träume und Leiden, voller Poesie und Sehnsucht, und ich fühle mich in einer Zauberwelt, wenn ich mich zu seiner Welt erhebe. Diese Welt, die ich manchmal in meinen Träumen geahnt habe, die mich quälte, wenn ich

merkte, daß ich einen Weg verfolgte, den ich vielleicht gar nicht gehen wollte, die mein ganzes Leben ist mit seinem Beängstigenden und Unbekannten, die unwirklich und doch so wirklich ist, mit allen ihren Schreckbildern. Chagall hatte die Kraft, sie zu packen, sie zu gebären, sie zu gestalten.
Jenes ferne Leben habe ich in Formen und Farben wiedergefunden. Und das danke ich Chagall. Er hat die Bürde all jener komplizierten Gefühle von mir genommen, über deren Realität ich mir nie klar wurde. Wenn der Schaffende sie verwirklicht, weiß auch er nichts von ihnen. Er bringt sie nur zur Welt.
Ich weiß es, auch Du findest Deine Welt in seinen Bildern. Ein Anderer seine Welt, ein Dritter sein persönliches Erleben, und jeder ein Anderes.
Und Chagall wußte nicht, was er malte, er hat nur etwas empfunden.
Ich, Du, er und sie alle wissen auch nichts. Sie empfinden nur etwas. Und dies Etwas ist vielleicht wirklicher als das Leben.

MARC CHAGALL, ILLUSTRATION „DIE FRÖSCHE, DIE EINEN KÖNIG VERLANGTEN". AQUARELL

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

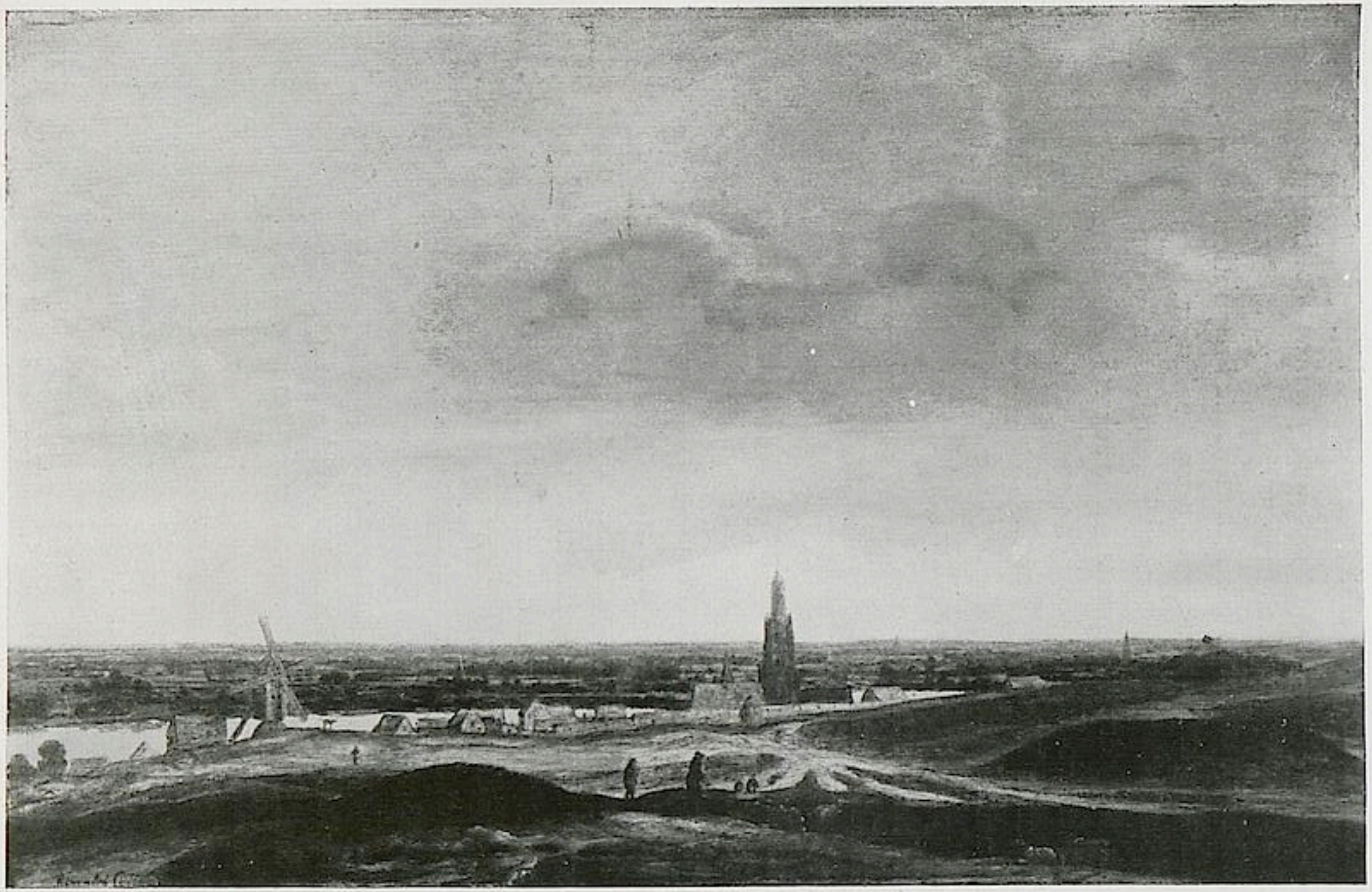
Die Kunst im Lebensraum des neuen Rußland

von WOLFGANG BORN

Das Kunstschaffen im Vorkriegsrußland war nicht einheitlich, wie das der westeuropäischen Länder. Es gab eine mehr oder weniger erstarrte Kirchenkunst auf altbyzantinischer Grundlage. Daneben existierte eine noch ältere Kunstübung: die Bauernkunst. Sie reichte mit ihren Wurzeln bis in die vorchristliche Epoche der russischen Geschichte zurück und hatte sich unter den urtümlichen Daseinsbedingungen des russischen Dorfes überraschend lange lebendig erhalten. Die dritte selbständige Kunstschicht war die profane Kunst der Städte. Sie war die jüngste. Erst Peter der Große hatte sie aus dem Westen importiert, und ihren Charakter als Lehngut hat sie nie verleugnet. Sie blieb kosmopolitisch, allen Versuchen der Slawophilen zum Trotz, sie durch Zufuhr historischer Stilelemente zu nationalisieren. Nur während der ersten zwei Drittel des neunzehnten Jahrhunderts gab es in der Malerei eine volkstümliche Unterströmung, die abseits der Akademien von den jungen Schichten des Mittelstandes gepflegt wurde.

Das Musealwesen hatte gegenüber dem Westen eine gewisse Verspätung einzuholen. Doch wurde auch da schon Bedeutendes geleistet. Ganz zu schweigen von der aus dem achtzehnten Jahrhundert stammenden Eremitage in Leningrad, die im wesentlichen eine persönliche Schöpfung Katharinas der Zweiten war, haben sich im neunzehnten Jahrhundert in erster Linie bedeutende ethnographische und kulturhistorische Sammlungen gebildet. Aus den Schatzkammern der Klöster entstanden prachtvolle Museen kirchlicher Kunst. Die Ikonenmalerei wurde im wahrsten Sinne des Wortes wiederentdeckt, vor allem, seit den Altgläubigen im Jahre 1905 das Recht auf freie Religionsübung zugestanden worden war. Sammler und Gelehrte nahmen sich dieser Werke an, die unter dicken Schichten von Schmutz und Übermalung versteckt waren. Allerdings war die Forschungs- und Restaurierungsarbeit durch Rücksichten auf den Kultus eingeschränkt. — Einzelne Privatsammler, wie Schtschukin und Morosow in Moskau, vereinigten in ihren Privatgalerien eine Fülle von Meisterwerken der modernen französischen Kunst. An den skythischen und griechischen Funden Sibiriens und Südrußlands bildete sich eine bedeutende Schule von Archäologen heran.

Die Revolution ließ zunächst die Kunstverwaltung in den Händen der Fachleute. Durch die Verstaatlichung des privaten Kunstbesitzes vergrößerte sich der Umfang der Museen rapide. Der revolutionäre Idealismus forderte die Zugänglichmachung des öffentlichen Kunstbesitzes für die Massen, was durch zielbewußte kunsterzieherische Arbeit von seiten der Kunst-



HERCULES SEGHERS, HOLLÄNDISCHE FLACHLANDSCHAFT MIT DEM STÄDTCHEN RHENEN. 0,42:0,66 m

AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

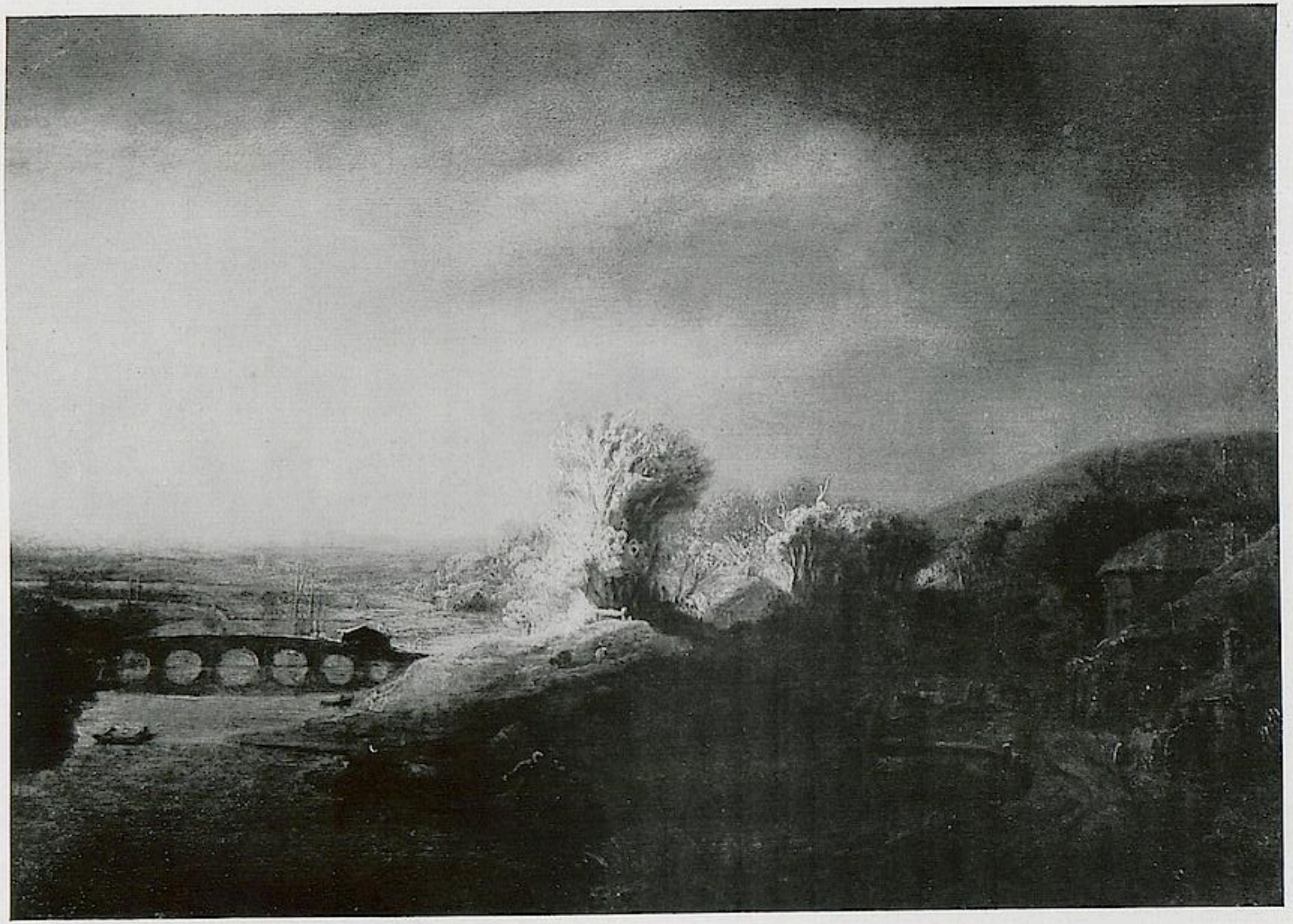
historiker auch in verhältnismäßig weitgehendem Maße erreicht wurde. Der Bildungshunger der Russen kam diesen Bemühungen sehr entgegen. Auch die Erforschung der Ikonenmalerei machte in den neugegründeten staatlichen Restaurierungswerkstätten gewaltige Fortschritte. Während der von Lenin inaugurierten „Neuen ökonomischen Politik" begann sich ein Kunstleben im westeuropäischen Sinne zu regen.

Problematischer stand es um die künstlerische Produktion selbst. Das Axiom, die Revolution brauche eine revolutionäre Kunst, erwies sich als Trugschluß. Die nachimpressionistischen Kunstrichtungen des Westens, die man als Ausdruck der neuen Gesinnung betrachtete und demgemäß nach Rußland verpflanzen wollte, stießen beim großen Publikum auf kein Verständnis. Man mußte zum Rückzug blasen. Kandinski, der als eine Art „Reichskunstwart" nach Moskau geholt worden war, kehrte ans Bauhaus zurück. Chagall schlug seine Zelte in Paris auf.

Die NEP-Zeit brachte als Intermezzo ein Aufflackern der Kunstrichtung, die vor dem Kriegsausbruch in den fortschrittlichen Kreisen der russischen Gesellschaft die Herrschaft inne hatte. Man nennt sie in Rußland nach dem Titel der im Jahre 1899 von Alexander Benois und Serge Diagilew gegründeten Zeitschrift „Mir Iskusstwa" (Kunstwelt). Es war eine sehr preziöse, dekorative Kunst, Geist vom Geist des russischen Theaters, auf dem sie noch heute nachwirkt. In der Malerei konnte sie sich nicht halten.

Als unter Stalin das Programm des „totalen Staates" verwirklicht wurde und der Kollektivismus dem Leben sein Gesetz zu geben begann, kam die große Cäsur. Das Schicksal der kirchlichen Kunst war mit dem endgültigen Sieg des Materialismus, das Schicksal der Bauernkunst mit der Mechanisierung der Landarbeit besiegelt. Immerhin ist ein Experiment aus dem letzten Jahrzehnt erwähnenswert. Man stellte den Ikonenmalern des Dorfes Palech bei Moskau kunstgewerbliche Aufgaben. So entstand eine Lackmalerei auf hölzernen Dosen und anderen Gegenständen, profane Motive in Ikonentechnik und -stil, reizvoll, aber unorganisch.

Bei der Kunst im engeren, westeuropäischen Sinne, also der städtischen Kunst, liegen die Verhältnisse verwickelter. Mit der unerbittlichen Konsequenz, die alle Maßnahmen der Sowjetregierung kennzeichnet, ging man an die Neuorganisierung der künstlerischen Produktion. Die Kunst ist im marxistischen Lehrgebäude nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Der Zweck ist das Allgemeinwohl, das sich wiederum nach der ein für allemal postulierten Anschauung mit dem Programm des Kommunismus deckt. Daraus folgt: die Kunst muß politisch sein. Ihre Funktion besteht darin, die sozialen Energien zu steigern. Sie wird zunächst zum Instrument des Klassenkampfes. Dann, auf einer allerdings utopischen



REMBRANDT, LANDSCHAFT MIT BRÜCKE. 0,28:0,40 m

AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

Stufe, zum ideologischen Überbau der neuen, kollektivistischen Gesellschaft. Die Struktur dieser Gesellschaft wird bestimmt von der technischen Zivilisation, ihr Geist von reinem Utilitarismus.
Dem künstlerischen Schaffen ist dementsprechend von vornherein seine Richtung gewiesen. Das Interesse am Stofflichen übersteigt bei weitem das Interesse an der Form und dem seelischen Gehalt. Die Landschaftsmalerei z. B. verliert ihre Existenzberechtigung. Demgegenüber tritt eine Reihe von Gegenständen in den Vordergrund, die — unabhängig von ihrer künstlerischen Gestaltung — ihren Wert für die Sowjets in sich tragen. Das sind die Themen der Revolution und der Industrialisierung. Diese Themen bedingen das Auftreten einer bestimmten Gestaltenwelt. Der Arbeiter wird zum Mittelpunkt jeder Darstellung erhoben. Da aber auch die Auffassung vorgeschrieben ist, bildet sich ein fester Typus aus. Dieser Typus ist einerseits treu dem Alltag nachgebildet; denn der einfache Mann von der Straße soll sich darin wiedererkennen. Andrerseits ist er monumentalisiert; denn der Arbeiter als Typus hat das soziale Pathos der neuen Gemeinschaft zu verkörpern. Ähnliches gilt vom Raum, in den die Figuren gestellt werden. Es ist die „Industrielandschaft" aus Stein und Eisen, auf große Wirkung hin summarisch stilisiert.
Aus solchen Voraussetzungen ergibt sich die eigentümliche „Ästhetik" der Sowjetkunst. Da das Kunstwerk in erster Linie leichtverständlich sein muß, haben Stilprobleme keine Existenzberechtigung. Realismus ist Trumpf, bis zur vollkommenen Unpersönlichkeit! Zweitens müssen sich, wie überall, Form und Inhalt decken. Der Inhalt ist immer der gleiche: sozialistischer Aktivismus. Dementsprechend sollen auf dem Kunstwerk starke Bewegungen und helle Farben herrschen, von denen Aktivität auf den Betrachter ausstrahlt. Zusammenfassend kann die Geistesrichtung der neuen russischen Kunst als „revolutionärer Optimismus" gekennzeichnet werden.
Die Verwirklichung dieses Programmes hängt jedoch von Kräften ab, die sich der Diktatur des Proletariats entziehen. Das Talent versagt vor den Forderungen, mit denen die Machthaber an seine Mitarbeit apellieren. Wie gelähmt, plagen sich die Maler mit den vorgeschriebenen Barrikadenkämpfen, Demonstrationen und lehrhaften Szenen aus dem Leben des Sowjetbürgers. Das Resultat dieser krampfhaften Bemühungen ist ganz einfach ein Rückfall in die ödeste Akademie. Anton von Werner feiert seine Auferstehung im feindlichen Lager . . .
Ausnahmen gibt es. Sie sind rar. Von allen künstlerischen Bewegungen des Westens hat nur die „Neue Sachlichkeit" fruchtbar nachgewirkt — was ja in der Natur der Vorgänge liegt. Der Führer dieser Gruppe, Jurij Pimenow, ist ein Mann von starkem Talent.

PETER PAUL RUBENS, LANDSCHAFT MIT KÜHEN UND ENTENJÄGER. 1,13:1,76 m

AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

Daß solche vereinzelte Erscheinungen noch keine Kunst ausmachen, die der Bedeutung des Sowjetreiches entspricht, weiß man in den maßgebenden Kreisen der Regierung. Man sucht infolgedessen neue Wege, um die schöpferischen Kräfte der Nation zu wecken. So entstand die Bewegung der „Isoram“: ein Versuch, auf kollektivem Wege Kunst zu machen.

Die Zelle des „Isozirkels“ bilden Mitglieder eines Arbeiterklubs, die Lust zum Zeichnen haben. Man läßt die Leute eine Stufenleiter des praktischen Kunstschaffens durchlaufen — eine Art Werkunterricht mit dem Ziel, eine Bildvorstellung zu gestalten. Die Themen ergeben sich aus dem Gemeinschaftsleben. Sie werden diskutiert. Die Entwürfe der Mitglieder werden kombiniert. Das Ergebnis dieses Arbeitsprozesses in der „Isowerkstätte“ soll das „Neue Kunstwerk“ sein. Was herauskommt, sind aber nichts als dekorative Panneaus in einem kunstgewerblichen Allerweltsstil, der seine Herkunft aus dem Modekubismus des Westens an der Stirn trägt. Klischierte Vorlagen, flaue Allegorien. Der Mißerfolg ist offenbar.

Inzwischen wurden die Museen in sozialistischem Sinne reorganisiert. Die Leitung ging aus den Händen der Kunsthistoriker in die von Politikern über. Die Bedeutung des Kunstwerks liegt für den kommunistischen Theoretiker lediglich in seinem Wert als soziologisches Dokument. Daher auch die Gleichgültigkeit der Sowjetregierung gegenüber dem eigenen Besitz an alter Kunst. Leider hat die antireligiöse Einstellung der Sowjetregierung bekanntlich auch schwere Opfer an kirchlichen Kunstwerken gekostet. Andrerseits herrscht lebhaftes Interesse für archäologische Fragen. Ausgrabungen und Expeditionen werden unternommen. Vor allem die altasiatischen Abteilungen der Museen bereichern sich ständig um bedeutsames Material.

Grundsätzlich anders als in der freien Kunst liegen die Dinge in der Druckgraphik. Dort bedeutet die Zweckgebundenheit keine Hemmung. Das Plakat spielt als Träger der politischen Agitation eine ungeheure Rolle. Allerdings ist es zeichnerisch deutlich bis zur Banalität. Es wendet sich an die Wißbegier eines Volkes, für das zu einem beträchtlichen Teil das Lesen ein neues, großes Erlebnis ist. Daher enthält das Sowjetplakat auch eine Menge Schrift und Statistik — kennzeichnend genug für die Geisteshaltung, aus der der Fünfjahrplan geboren wurde. Eine wirksame Typographie, die aus kubistischen Anregungen abgeleitet wurde, eine qualitätvolle Photographie (gern und mit Geschick zu Photomontagen verarbeitet), ein neuer Typ billiger Kinderbücher mit überaus reizvollen Illustrationen von W. Lebedjeff, P. Staronossow und anderen trefflichen Zeichnern sind weitere Gebiete, auf denen sich eine eigene positive Entwicklung fest-

GASPARD DUGHET, RÖMISCHE GEBIRGSLANDSCHAFT. 0,95 : 1,35 m

AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

stellen läßt. Auch die Originalgraphik hat eine neue Blüte erlebt, vor allem in der Gestalt des Buchholzschnittes. Hier sind der stilstrenge Faworskij und der romantische Krawtschenko die unbestrittenen Führer. Allerdings ist ihre Wirksamkeit nur äußerlich, durch die mehr oder weniger revolutionären Themen der Bücher, mit dem Rußland der Sowjets verbunden. Die Quellen ihrer Kunst liegen teils in den altrussischen Volksbilderbogen, teils in der modernen westeuropäischen Buchgraphik. Diese neue Graphik ist der letzte schmale Weg, auf dem sich die im engeren Sinne künstlerische Tradition in Rußland weiterbildet, gewissermaßen unbeachtet und wirtschaftlich von der Literatur getragen. — Plastik und Kunstgewerbe haben dagegen kein Niveau.

Über die neue russische Architektur ist viel geschrieben worden. Entscheidend hat zunächst Le Corbusier gewirkt. Seine Bauideen fanden ohne Rücksicht auf die klimatischen und sozialen Verhältnisse Osteuropas in Rußland Anwendung. Beton, Glas und Stahl wurden zum Schlachtruf. Man glaubte, sachlich zu sein, und erlag doch nur einer neuen Romantik.

Es ist allgemein bekannt, daß auf dieses Versagen der russischen Architekten vor praktischen Aufgaben hin die Berufung Ernst Mays aus Deutschland erfolgte. Damit beginnt ein neues Kapitel der Architektur in Rußland — und darüber hinaus ein Kapitel der sozialen Entwicklung, das vielleicht zu einer Schicksalsfrage für das System werden wird: die Überfremdung der russischen Kultur durch ausländische Kräfte.

JACOB VAN RUISDAEL, BLICK AUF HAARLEM. TUSCHE U. SCHWARZE KREIDE

AUSGESTELLT IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN

G. W. VON KNOBELSDORFF, IM PARK VON RHEINSBERG. 0,80:0,64 m

AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

GIORGIONE, DER STURM

AUS DER SAMMLUNG GIOVANELLI VOM ITALIENISCHEN STAAT ERWORBEN

Giorgiones „Sturm" von Italien erworben

von **EMIL WALDMANN**

Nach langen Verhandlungen hat der italienische Staat vom Fürsten Giovanelli in Rom das berühmte Bild der „Tempesta" aus der Galerie Giovanelli in Venedig erworben, diese rätselhafte Landschaft mit Figuren, deren Deutung immer noch nicht gelungen ist und wohl auch nie ganz eindeutig gelingen wird, da Träume sich bis ins Letzte nie ausdeuten lassen. Das dreiviertel Meter große fast quadratische Gemälde, augenblicklich im Dogenpalast aufbewahrt, aber doch wohl für die Gemäldegalerie Venedigs, die Accadémia bestimmt, hat den italienischen Staat fünf Millionen Lire (= 1 Million 100 Mark) gekostet. Auf der großen Italiener-Ausstellung in London im Januar 1930 war es mit zehn Millionen versichert; die Prämie hatte der Principe Giovanelli selbst bezahlt; das Bild war nicht mit den anderen italienischen Meisterwerken auf dem dann in Seenot geratenen Kunst-

schiff „Leonardo da Vinci“ nach England geschickt worden, sondern auf dem Landwege und über den Kanal. Nun ist es, nachdem der internationale Kunsthandel sich jahrelang vergeblich darum bemüht hatte, seiner Heimat Venedig erhalten geblieben und der Öffentlichkeit zugänglich; denn in den Palazzo Giovanelli in Venedig, der früher einmal der Familie Donà-Donato gehört hatte, kam man nicht immer ohne weiteres hinein.
So begrüßenswert es für Italien ist, daß dieses Werk Italien erhalten bleibt, für uns Deutsche haftet eine etwas wehmütige Erinnerung daran: Beinahe wäre das Bild vor einem halben Jahrhundert ins Berliner Museum gekommen. Im Jahre 1875 hatte Wilhelm Bode es von dem damaligen Besitzer Manfrin in Venedig gekauft und wartete schon auf sein Eintreffen. Aber sein venezianischer Bankier Meyer brachte dann einen anderen gültigen Kaufvertrag mit der Familie Manfrin zu den Akten, nach dem das Bild in Venedig bleiben könne, wenn innerhalb von zwei Monaten die Kaufsumme, 27000 Lire (Gold) erlegt wäre. Daraufhin setzte der bekannte Kunstforscher Giovanni Morelli Himmel und Hölle, das heißt die italienische Regierung und den Principe Giovanelli in Bewegung, und als der Principe das Bild für jene 27000 Lire seiner Galerie im Palazzo Giovanelli-Donà, bei San Felice, eingefügt hatte, bekam er vom Kulturminister und vom Senatspräsidenten, Marco Minghetti, den offiziellen Dank für diese patriotische Tat, dies Meisterwerk dem Ausländer noch rechtzeitig abgejagt zu haben.
Auf jener Londoner Ausstellung hing die Tempesta, worauf Ugo Ojetti sehr hübsch aufmerksam machte, ein paar Schritte entfernt von einem großen Tiziangemälde, der Familiengruppe des Gabriele Vendramin und seiner Sippe, die Monstranz verehrend; diesen Tizian hatte die National-Gallery eben dem Duke of Northumberland für zwei Millionen Mark abgekauft. Jener Gabriele Vendramin nun hatte Giorgiones Tempesta einmal besessen. Im Jahre 1530 hatte es dort Marcantonio Michiel, der „Anonimo Morelliano“ gesehen und beschrieben in seinen heute in der Markusbibliothek zu Venedig aufbewahrten Notizen zur Geschichte der Malerei. Das Bild ist also so gut beglaubigt wie nur irgend möglich. Gabriele Vendramin hatte in seinem Palazzo bei Santa Fosca ein Kunstkabinett. In seinem Testament von 1547 hat er es seinen Erben ausdrücklich verboten, das Bild zu verbergen oder zu veräußern. Werke des Giorgione bildeten den Stolz der venezianischen Patrizier der Hochrenaissance. Die „Drei Philosophen“ der Wiener Galerie gehörten damals dem Taddeo Contarini, ebenso wie die Geburt des Paris und das Bild mit Aeneas in der Unterwelt. Die Dresdener „Venus“, auf die Tizian den heute verschwundenen Amor gemalt hatte, zierte die Sammlung des Gerolamo Marcello, Giovanni Antonio Veniér hatte das Bildnis eines Gewaffneten, Giovanni Ram einen Jünglingskopf, der vielleicht identisch ist mit einem Bilde der Wiener Galerie, und Marcontio Michiel selbst hatte sich einen Akt von Giorgione gekauft.
Der „Sturm“ hat zwei Jahrhunderte lang einfach die „Familie“ geheißen. Dann „Adrast und Hypsipile“, dann wurde es angesehen als Allegorie auf die ewige Erneuerung alles Lebens. Und so weiter. Alle Deutungen enthalten etwas Richtiges. Aber das Rätselhafte ist geblieben.
Die Familie Giovanelli stammt ursprünglich aus Bergamo. Durch die Ausbeutung ungarischer Bergwerke reich geworden, kam sie im Jahre 1668 nach Venedig, wurde bald patrizisch und lieferte im Laufe der Zeit dem Staat drei Prokuratoren und der Kirche einen Patriarchen. Als gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts der Principe Giovanelli nach Rom übersiedelte, begann er aus seiner Gemäldegalerie langsam zu verkaufen. Der Staat sicherte sich eine kleine Madonna von Francesco Morone, zwei Bilder des in Venedig tätigen und jung dort im Jahre 1628 gestorbenen Nordwestdeutschen Jan Liß (Lys, genannt „Pan“), nämlich den Tod Abels und das Isaak-Opfer. Unter den Haupt-

werken der Sammlung, die auch schönes Porzellan enthielt, waren am berühmtesten eine Saera Conversazione von Bonifazio dei Pitati, Rocco Marconis Christus und die Ehebrecherin und Lotto Lottos heiliger Rochus mit dem Engel. Ferner ein Dogenbildnis von Tintoretto, ein Doge aus der mit den Giovanellis verschwägerten Familie der Contarini, sowie Familienbildnisse von Longhi. Ein sehr moronihaft aussehendes Männerbildnis von Tizian verkaufte der Principe im Jahre 1925 an Duveen für 600000 Mark. Um die Ausfuhrerlaubnis zu bekommen, mußte er der Galerie in Venedig ein signiertes Madonnenbild von Giovanni Bellini geben, das aber vielleicht von Previtali stammt. Für seinen letzten Verkauf, die Abgabe eines hervorragenden Werkes von Antonello da Messina, Brustbild eines Mannes im roten Rock, das er einem „amerikanischen Händler" überließ, bemüht er sich noch um die Ausfuhrerlaubnis. Vielleicht wird nun Sir Joseph, der einmal eine Million Dollar für die Tempesta bot und damals ohne Antwort blieb, durch die Freigabe seines Antonello getröstet.

Landschaftsmalerei

von KARL SCHEFFLER

Der Gedanke, der vergleichenden Porträtausstellung, die vor einigen Monaten im Kaiser-Friedrich-Museum gezeigt wurde, eine ebenso gedachte Sonderausstellung von Landschaften verschiedener Länder und Jahrhunderte folgen zu lassen, war erfolgversprechend. Denn Landschaften interessieren immer. Wie der Hörer von guter Musik sich gern einer Gedankenflucht hingibt — der rechte Kunstgenuß ist das freilich nicht —, und wie er sein von Rhythmen und Melodien getragenes Phantasieren als angenehm empfindet, so lockt es den Betrachter bildhaft dargestellter Landschaften, sich in Gedanken darin genußvoll zu ergehen. Schon als Kunstgattung haben Landschaften eine Vorgabe.

Diese Vorliebe ist dennoch verhältnismäßig jung. Das reine Landschaftsbild ist wenig älter als vierhundert Jahre, einige Vorläufer abgerechnet. Wenigstens in Europa. Vorher war das Landschaftliche des Bildes kaum mehr als ein zeichnerisch erklärender, malerisch den Raum weitender oder gobelinhaft schmückender Hintergrund für die beherrschende menschliche Figur. So reizvoll diese Hintergrundlandschaften auf italienischen oder deutschen Bildern des fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderts oft sind, so überraschende „moderne" Akzente man darin findet: als reine Landschaftsmalerei kann dieses alles kaum schon angesprochen werden. Denn dazu gehört eine besondere seelische Einstellung. Es gehört dazu ein gewisses Ressentiment den Menschen, der Gesellschaft, dem Staat gegenüber; die Liebe zur Landschaft und zu ihrer Darstellung setzt Sehnsucht nach Einsamkeit und Absonderung voraus. Der durchaus aktive Mensch macht sich nicht viel aus der Landschaft, um so mehr aber der beschauliche. In diesem Sinne hat die ganze europäische Menschheit zur Zeit der Renaissance — der Zeitpunkt ist bedeutsam! — an naiver innerer Aktivität eingebüßt. (Die geschichtlich älteren Ostasiaten waren freilich schon früher kontemplativ gesinnt.) Dieser damals zum ersten Mal allgemein betonte Subjektivismus war die Parallelerscheinung einer romantischen Unbefriedigtheit. Erlösung wurde in der Naturempfindung, in der Liebe zur Landschaft gesucht. Man liebte das, was wir Stimmung nennen, was die Alten aber nicht gekannt oder geduldet haben. Schiller hat es später in seiner berühmten Abhandlung das Sentimentalische genannt.

War die Landschaft im Bild zuerst nur Hintergrund, so wurde sie in der Folge immer

selbständiger. Die menschliche Figur schrumpfte zur Staffage; am Ende aber fraß die reine Landschaft sogar die Staffage auf. Als die Ersten zogen die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts die Konsequenzen, als die Letzten taten es aufs äußerste die französischen Impressionisten. Darüber hinaus geht es nicht weiter. Darum kommt jetzt auch wahrscheinlich ein Rückschlag. Das neue Welt- und Staatsgefühl fordert wieder Betonung des Menschen, es ist aktivistisch und läßt die „Flucht in die Natur" nicht gelten. Es will künstlerisch freilich nicht viel sagen, wenn weder das junge Rußland noch das neue Italien die Landschaft als Kunstgattung anerkennen will, weil es weder dort noch hier nennenswerte Talente gibt. Aufschlußreich und symptomatisch ist es dennoch.

Soviel nur über das Grundsätzliche, um die Fruchtbarkeit des Gedankens in der Berliner Ausstellung anzudeuten: Landschaften verschiedener Länder und Zeiten zum Vergleich aufzureihen, und auf das künstlerisch Bleibende im stilistisch Wechselnden hinzuweisen.

Leider ist die Ausführung nicht zum besten geglückt. Waren die Bildnisse im Raffael-Teppichsaal damals nicht glücklich untergebracht, so sind jetzt die Erdgeschoßräume am Kupfergraben nicht günstiger. Sie sind zu hoch, zu gewaltsam architektonisch betont und haben zu wenig fortlaufende Behangfläche, als daß anschaulich Bildergruppen hergestellt werden könnten. Es erweist sich wieder als grotesk, daß in den ganzen riesigen Museumsbauten kein geeigneter Raum für solche Sonderausstellungen vorhanden ist und daß die relativ bescheidenen Mittel fehlen, durch Um- und Einbauten einen intimen Raum zu schaffen.

Die Auswahl der Bilder könnte hingehen, wenn kunstwissenschaftlich nur die Entwicklung der Landschaft gezeigt werden sollte — obwohl sich mit zweiunddreißig Bildern kaum ein Beweis führen läßt; sie ist unbefriedigend, insofern das rein Künstlerische verglichen werden soll. Mit den Bildern, die eine Kreuzigung, eine heilige Familie oder dergleichen darstellen und Hintergrundlandschaften enthalten, kann kaum operiert werden, wenn die sehr lebendige Idee: „jenseits aller Stile" veranschaulicht werden soll. Daneben könnte dieses Programm nur von einer ganz frei schaltenden Persönlichkeit von hoher künstlerischer Kultur und unbedingter Kühnheit verwirklicht werden.

Der Mangel an Sicherheit bei der Auswahl hat bewirkt, daß nicht anschaulich gehängt werden konnte. Die Ausstellung scheidet die Werke mehr, als daß sie sie verbindet. Es wäre schon überzeugender geworden, wenn Zeichnungen und Aquarelle, die in der Landschaftskunst so viel bedeuten, mit aufgenommen worden wären. Den Beweis dafür erbringen die herrlichen Originale des Kupferstichkabinetts, die — als Ergänzung — im Durchgang zum Deutschen Museum gezeigt werden. Dort erst sieht man, vor den Blättern Claude Lorrains, was das matte Ölbild verschweigt: welch ein spontaner Landschafter Claude gewesen ist. Dort wirkt Cuyp wie ein Moderner und Rembrandt wie ein Heutiger und Ewiger zugleich; vor Ruisdaels Haarlemer Landschaft denkt man unmittelbar an die Fontainebleauer und vor dem „Dünenstrand" unwillkürlich an Liebermann. Wolf Hubers Ansicht von Passau bringt den Namen Rembrandt auf die Lippen, und seine geistvoll kühne Voralpenlandschaft erinnert an beste ostasiatische Landschaftskunst. Dürers „Blick auf Kalckreuth" schreit geradezu nach der Nachbarschaft Cézannes und des älteren Jan Breughel „Seestrand" nach dem Vergleich mit einer Marine von Manet.

Neben dem „Johannes" des Geertgen tot Sint Jans müßte ein guter Olivier hängen. Der große Caspar David Friedrich, „Der Mönch am Meer", beweist an seiner Stelle nichts, er ist kein charakteristisches Nazarenerbild. Freilich wird das große Talent Friedrichs darin sichtbar; doch handelt es sich um die Darstellung einer halb illustrativen Idee, für die ein kleineres Format angebracht gewesen wäre, um ein Bild — cum grano salis verstanden! — im Sinne des romantisch witzig improvisierenden Dichter-Malers Ringel-

natz. Weder Constable noch Menzel kommen in ihrer Eigenart als Landschafter und darum auch nicht in ihrer Verwandtschaft zur Geltung. Die Rheinlandschaft Thomas beweist nichts. Courbet fehlt. Damit fehlt ein Gegenspieler für Gaspard Dughet, dessen heroisch-malerische „Römische Gebirgslandschaft" poussinartiger wirkt als Poussins „Campagnalandschaft mit Matthäus und dem Engel". Ruisdael und Rubens erscheinen mit ihren Meisterwerken ebenso isoliert, wie Cézanne und Manet. Wobei noch anzumerken ist, daß Manet nicht als Landschafter am stärksten war.

Am weitesten kommt der Betrachter, wenn er in der Ausstellung überhaupt keinen synthetischen oder analytischen Gedanken sucht, wenn er die Bilder einzeln und zum Teil sogar stückweis betrachtet. Dann findet er, zum Beispiel, herrliche Landschaftsdetails in Joachim Patinirs „Ruhe auf der Flucht", dann genießt er unbeschwert das Geistvolle in der einfach-wirkungsvoll komponierten Küstenlandschaft von Cima, dann wirkt spontan auf ihn das malerisch Lapidare der Landschaft im Hintergrund der Kreuzigung von Konrat Witz und die prachtvolle deutsche Waldromantik in Cranachs „Ruhe auf der Flucht", dann erfreut er sich voraussetzungslos der schönen Raumweite in der Flachlandschaft von Hercules Seghers und des dramatisch Gesteigerten in Rembrandts „Landschaft mit Brücke". Dann, aber auch nur dann, genießt er wunschlos.

Es ist die Ausstellung selbst, die Idee der Ausstellung, die zu hohen Ansprüchen kritisch anregt. Das Geleistete soll nicht verkleinert werden; was geboten wird, bietet ja reichen Genuß. Das Ziel einer „sinnvollen Gruppierung" aber ist nur bedingt erreicht. Das auszusprechen ist Pflicht. Denn es ist Aufgabe der Kritik, stets auf das Höchstmögliche, auf die Vollendung im Sinne des Gewollten hinzuweisen. Verzichtet die Kritik hierauf, so macht sie sich überflüssig.

Hans Leinberger

Der Name Hans Leinberger, Schnitzer von Landshut, taucht in den erhaltenen Urkunden im Jahre 1516 zum ersten Male auf. Im Jahre 1513 erhält der Bildschnitzer Hans von Landshut eine Teilzahlung für sein Hauptwerk, den großen Schnitzaltar in St. Castulus in Moosburg, im Jahre 1515 oder 1516 war der Altar vollendet. 1522 empfängt Leinberger in Landshut eine Zahlung, ebenso 1529. Ein Jahr später wird er zum letzten Mal erwähnt. Sein Todesjahr ist ungewiß.

Die jetzt in Landshut in der Stadtresidenz veranstaltete Ausstellung vereinigt neben zahlreichen wichtigen Schul- und Werkstattarbeiten, 24 Schnitzwerke, die eigenhändig genannt werden dürfen. Vor allem sieht man dort die grandios geschnitzte Rosenkranz-Maria aus St. Martin in Landshut, die Muttergottes aus Polling und den Schmerzensmann aus Weilheim. Das Bayrische National-Museum in München hat seine Hauptwerke geschickt. Für den gut ausgestatteten Katalog zeichnen verantwortlich H. Buchheit, der Direktor des Bayrischen National-Museums und G. Lill, der Direktor des Landesamtes für Denkmalpflege.

Das deutsche Museum in Berlin besitzt mehrere Hauptwerke Leinbergers, darunter die großartige Bronzemadonna aus Moosburg, ein mit H L signiertes Relief mit der Taufe Christi von einem 1513 fertig gewordenen, nicht mehr erhaltenen Johannes-Altar für Moosburg (beide auf der Ausstellung) und zwei kleine Reliefs aus Buchs, eine Kreuzabnahme (die wir abbilden) und eine Beweinung. Die Kreuzabnahme läßt an einen Holzschnitt aus Altdorfers Passion um 1513 denken; sie dürfte bald nach 1516 entstanden sein.

Edwin Scharffs Krieger-Ehrenmal für Neu-Ulm

Auf der Ostseite der Donauinsel zwischen Ulm und Neu-Ulm, an der bis zur Jahrhundertwende die Ordinarischiffe nach Wien anlegten, erhebt sich das Krieger-Ehrenmal, das Edwin Scharff für seine Heimatstadt Neu-Ulm geschaffen hat. Vier ganz flache Reliefs, ungemein zart konstruierte Figuren (Trauernde, Greis, Mutter mit Kind, Vater und Sohn) ergänzen lyrisch die gedrängte, harmonisch ausgewogene Kraft des Blocks. Begünstigt durch eine leichte Wendung der Donau, über deren Wasserspiegel das elf Meter hohe Monument um vier Meter liegt, wirkt es für beide Uferseiten unbedingt beherrschend. Edwin Scharff hatte den Mut, entgegen den Wünschen der Kriegervereine, sein Werk zu einem steinernen Symbol des Goetheschen „Stirb und Werde" zu gestalten. Volkstümlich wird sein „Steinblock" im Lande des Barock kaum werden, dazu ist er zu norddeutsch und zu klassizistisch. Bemerkenswert erscheint das Bestreben, das Denkmal nicht als Architektur zu behandeln, sondern es als plastischen Körper zu geben, es zu modellieren. Für die Stadt Neu-Ulm bedeutet das Monument, dessen Platz an der Donau nicht schöner gefunden werden konnte, einen bedeutenden Beitrag zur Kunst der Gegenwart.

K. Fried

Zweiggalerien, nicht Monstermuseen! Manchester als Beispiel

von ERHARD GÖPEL

Kommt man von Südosten nach Manchester, so begleiten dichte Häusergruppen die trostlose Straße zehn Kilometer lang bis zum Innern der Stadt. Häuser, die zu bewohnen wenig verlockt. Einstöckig, mit kleinen Fenstern, die Front grau, die Ziegel der Dächer verschmutzt rot.

In einer dieser Straßen liegt das Museum der Stadt Manchester. Als einzige Auszeichnung vor den anderen Steinbauten der Straße etwas zurückgeschoben. Breit, dunkel in den schweren Formen antiker Architektur, ohne die ein öffentliches Gebäude in England nicht repräsentabel scheint. Im Erdgeschoß ist eine kunstgewerbliche Sammlung aufgestellt. Im Treppenhaus hängen Bildnisse von Förderern des Museums und anderer für die Stadt bedeutsamer Männer.

Um das Treppenhaus legen sich im Halbkreis fünf Oberlichträume. Man orientiert sich rasch — der Vorteil aller kleineren Sammlungen —, und geht dann ruhig und vergleichend von Bild zu Bild. Der englische Ruhm der Sammlung ist in einigen Hauptwerken der präraffaelitischen Schule begründet.

Bezeichnend ist es, daß kein einziges deutsches Bild in dieser Sammlung von Werken des neunzehnten Jahrhunderts hängt. Die Auswahl der französischen Bilder zeigt einen ähnlichen Geschmack, wie ihn die konservativen Holländer in ihren Sammlungen geübt haben: ausgehend von der Barbizonschule, von Troyon, von Harpignies, dazu einen Blumenstrauß von Fantin-Latour, von Monticelli ein Bild, eine silbrige späte Landschaft von Corot und nur ein neueres impressionistisches Bild, einen Sisley (Weiden, 1876).

Die jüngeren englischen Impressionisten hinterlassen keinen tieferen Eindruck, eine eigene Note hat Cameron in seinen fast monochromen Bildern, doch drückt er die gleiche düstere Stimmung in seinen Radierungen noch stärker aus. Ein großes Kriegsbild gibt die Remarquestimmung sehr deutlich: gähnende, schlafende, hingegeben trinkende und essende Soldaten vor einem Vordergrund von Toten und Verwundeten.

Im gleichen Saal stehen einige Köpfe des Plastikers Epstein.

Es ist ein fortschrittlicher Geist, der aus diesen und anderen Ankäufen der letzten Jahre spricht, obwohl die Museumsdiener noch immer in Zylinder und in langen blauen Röcken mit roten Aufschlägen ihren Dienst tun.

Die weiten Häuserflächen der Stadt Manchester werden ähnlich wie in London unterbrochen durch große Parks, die einer einheitlichen Verwaltung unterstehen. In der Mehrzahl gehen sie auf geschlossenen Familienbesitz zurück, der sich unzerschlagen bis in die neuere und neueste Zeit erhalten hat. Mit den erstrebten Grünflächen fielen der Parkverwaltung durch Geschenk oder Kauf die Wohnhäuser der früheren Besitzer zu, meist weiträumig und von guter Proportion. Besonders der schöne klassizistische Bau in Heaton Park, dem 1902 angekauften ausgedehnten Landsitz des Earl of Wilton im Nordosten der Stadt, legte den Gedanken einer allgemeinen Öffnung nahe. Da die Museumsverwaltung schon früher in Queenspark, dem Zentrum der Stadt näher, eine Zweiggalerie eingerichtet hatte, fielen Heaton Hall und in der Folge vier andere Parkgebäude der „Manchester City Art Gallery" zu.

Queens Hall wurde stadtgeschichtliches Museum. Die Sammlung englischer Kunst im ersten Stock würde ein deutscher Besucher allerdings nicht für museumswürdig ansehen, aber der englische Sinn für die pietätvolle Erfüllung eines letzten Willens — die Sammlung ist ein Geschenk — gibt wohl die Erklärung.

In Heaton Hall, dem prächtig auf der Höhe vor der Stadt gelegenen Haus, passen sich die Sammlungen dem vornehmen Interieur an. „Watercolours" der besten englischen Namen und eine außergewöhnlich gute Sammlung von Radierungen von Legros dienen als Wandschmuck. Eine Sammlung von Puppenhäusern — die Freude der Kinder — und eine reiche Sammlung orientalischer Waffen — die Freude weitgereister Engländer — haben als Schenkungen eine geschlossene Aufstellung erfahren.

Das Horsfall Museum ging einen andern Weg, um mit der jüngeren Generation in Fühlung zu kommen. Im Kindertheater kamen Dilettantenaufführungen zustande, Schulklassen kamen regelmäßig in das Museum zum Unterricht, einigen wurden die ausgestellten Druck- und Vervielfältigungsgeräte zu eigenen Versuchen überlassen.

Das Fletcher Moss Museum in einem idyllischen alten Pfarrhaus, von einem großen Park umgeben und 1919 der Stadt geschenkt, war der geeignete Platz für die Aufstellung einer Sammlung von chinesischem Porzellan und einer Aquarellsammlung mit 27 Blättern Turners.

Die jüngste Gründung ist Wythenshawe Hall. Die Schenkung von Haus und Garten fiel in das Jahr 1929, man stattete das Haus mit Bildern, Möbeln und Graphik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts aus und erreichte so einen einheitlichen Gesamteindruck.

Das schlichte Haus altenglischen Stiles der Zweigsammlung Platthall enthält einiges ältere Kunstgewerbe, alte Kostüme, alte Möbel. Wesentlich aber ist der Einblick in die jüngste englische Malerei. Es zeigt sich, daß hier im Industriegebiet schon kurz nach dem Kriege eine unserer „Neuen Sachlichkeit" sehr verwandte Strömung ganz unabhängig aufkam. —

Im Hause der Zweiggalerie Platthall hat die Sammlung von Charles Lambert Rutherston als Geschenk an die Stadt Manchester ihren Platz gefunden. Mit dieser Sammlung hat der Stifter eine neue wertvolle Idee verknüpft. Die etwa tausend Werke moderner Kunst umfassende Sammlung soll ausleihbar sein, an öffentliche Sammlungen, an Schulen und besonders an Kunstschulen in Lancashire und Yorkshire, dem englischen Industriegebiet. Die Leiter der Anstalten dürfen frei eine Auswahl von etwa dreißig Werken treffen, die dann auf drei Monate verliehen werden. Nur Transport und Versicherungskosten fallen dem Entleiher zur Last. Da der Stifter ursprünglich an die Kunstschulen

EDWIN SCHARFF, KRIEGSEHRENMAL IN NEU-ULM

dachte, vereinigt man dreimal im Jahre, den Schulferien entsprechend, die Sammlung im Museum, um den Leitern von neuem die Auswahl aus dem Ganzen zu ermöglichen. An ausländischen Namen finden sich unter den Originalen Millet, Modigliani, Derain — und ein Ludwig von Hofmann. Die Kenntnis neuerer französischer Kunst vermitteln die Mappen der Maréesgesellschaft und andere gute farbige Nachbildungen. Der Stifter mochte durch seinen Bruder William Rothenstein, einen bekannten Londoner Portraitisten, angeregt worden sein, doch muß er selbst eine glückliche Hand gehabt haben.

Die Kunstpflege der Stadt Manchester wurzelt nicht in theoretischen Überlegungen. Als man einmal den Gedanken der Verteilung der Kunstwerke in dem sehr ausgedehnten Stadtgebiet als fruchtbar erkannt hatte, verfolgte man ihn mit Glück weiter, nun die Gelegenheiten suchend, um Park und Zweigsammlungen miteinander zu verbinden. Museen an verschiedenen Stellen einer Stadt findet man auch anderswo, aber die einheitliche Leitung gleichgerichteter Sammlungen macht den Vorteil in Manchester aus. Interessante Ausstellungen wandern durch die Zweiggalerien, dauernder Besitz wird zwischen den Sammlungen ausgetauscht. Die ausgezeichnete Idee, die der Schenkung der Sammlung Rutherston zugrunde liegt, zeigt, daß man in England noch mit fruchtbarer privater Initiative rechnen darf, die in Deutschland fast ausschließlich an die öffentliche Hand und an die unbegüterte Intelligenz übergegangen ist. Der Erfolg der in Manchester verfolgten Bestrebungen spiegelt sich in der Gesamtbesucherzahl (1930) von 880000 Menschen bei einer Einwohnerzahl von 750000.

Die Übertragung der in Manchester wirksamen Gedanken auf deutsche Verhältnisse kann nicht mechanisch geschehen, da sie aus einmaligen Voraussetzungen entstanden. Außerordentlich wohltuend ist der Verzicht auf Repräsentation, für die die Städte in Deutschland ihre Museen mißbraucht haben; außerordentlich belebend wirkt die enge Verbindung von Natur und Kunst. Der Charakter der Wohnlichkeit, der diesen ehemaligen Wohnhäusern noch anhaftet, ist nicht künstlich nachzuahmen. Aber nachzustreben ist dem Vorteil mäßiger Ausdehnung der Gebäude und den mäßig großen Innenräumen mit kleinen, geschlossenen Sammlungen, die einen einheitlichen Eindruck hinterlassen. Dem Kulturwillen deutscher Städte, denen die Krise die Mittel beschnitten hat, ist hier eine Wirkungsmöglichkeit gegeben. Die Einrichtung von Zweiggalerien gibt in großen Städten die Möglichkeit einer Entlastung der Hauptsammlung, in der oft Häufung die Wirkung des einzelnen Werkes behindert. Die Zerschlagung von Monstermuseen — der künstlichen, nicht der gewachsenen —, in denen sich kein Mensch mehr zurechtfindet oder gar wohlfühlt, ist die radikale Forderung. Sie wird zuerst darin wirksam werden, daß das Streben nach Schaffung neuer Riesenkomplexe aufhört. Da sich bei einigem Nachdenken genügend Formen finden, Gemälde in großer Zahl übersichtlich auf kleinem Raum aufzubewahren, so bedeutet diese Forderung nicht das Stoppen der Sammeltätigkeit.

Anmerkung: Der Verwaltung der städtischen Sammlungen in Manchester dankt der Verfasser für die Überlassung der Drucksachen des Museums und für die Unterstützung bei der Besichtigung der einzelnen Zweiggalerien.

Wesentliche Bücher

Attische Kultstätten. 57 Bilder von Walter Hege, Einleitung von Emil Waldmann. Schaubücher, herausgegeben von Emil Schäffer. Band 20. Orell Füßli Verlag, Zürich.

Die Einleitung und die Abbildungen ergeben zusammen eine ausgezeichnete Gesamtanschauung. Hier und dort sind Hintergründe — der Landschaft, der Zeiten — mit ein-

EDWIN SCHARFF, DETAIL DES KRIEGSEHRENMALS IN NEU-ULM

bezogen worden. Sowohl Hege wie Waldmann haben den Blick für das Wesentliche und unmittelbar Wirkende. Der Band fügt sich der Reihe lebendig ein, weil das Klassische, ohne sensationenhaschende Absichtlichkeit, aktualisiert erscheint.

Oskar Gehrig, Georg Friedrich Kersting. Ein mecklenburgischer Maler aus der Zeit der Freiheitskriege. Mit 35 Abbildungen und Briefen, Zeugnissen, Dokumenten. Mecklenburgische Gesellschaft, 1931—32.

Von Kersting war in diesen Heften oft die Rede, seit die Jahrhundertausstellung ihn der Öffentlichkeit wieder entdeckt hat; ein zusammenfassendes Buch fehlte aber bisher. Gehrig hat darum etwas Versäumtes nachgeholt. Seine Arbeit ist kenntnisreich, liebevoll und besonnen. Er gibt das Tatsächliche ohne Trockenheit, er versteht eine Atmosphäre zu schaffen und zu erzählen. Auch im Umfang hat er das richtige Maß getroffen: mit kaum hundert Seiten ist alles getan. Die Ausstattung verrät Respekt vor dem Künstler. Die nicht ganz glückliche Überbetonung des Mecklenburgischen und Patriotischen bleibt auf den Untertitel beschränkt.

Joseph Gantner: Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart. Anhang: Semper und Le Corbusier. Wien 1932. Verlag von Anton Schroll & Co.

Eine kleine Schrift, die Anlaß werden kann zu wichtiger Aussprache. Vielem wird der Leser zustimmen, manchem wird er widersprechen, immer aber wird er Stellung nehmen müssen. Was Gantner behandelt, beschäftigt heute alle; um so wichtiger ist es, daß einmal spontan formuliert wird: „Die soziologischen Kategorien werden die formal-stilistischen Kategorien zu ergänzen, vielleicht sogar eines Tages zu ersetzen haben.“ Die Schrift wirkt wie ein Vortrag, der eine Diskussion notwendig macht.

Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts von Wolfgang Herrmann. I. Teil: von 1770 bis 1840. Ferdinand Hirt in Breslau, 1932. Jedermanns-Bücherei.

Dieses erste Bändchen kann kaum gerecht beurteilt werden, bevor nicht der zweite Band, der bis zur Gegenwart führen soll, vorliegt. Denn alles kommt auf die Gesamtdisposition an. Herrmanns Einführung beweist, daß er das Problem richtig sieht: eine Architekturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts darf nicht von einzelnen Künstlern und Bauwerken ausgehen, sie muß vielmehr die Entwicklung der Großstadt schildern — soziologisch, technisch, wirtschaftlich, städtebaulich usw. In diesem ersten Band wird der Klassizismus bis zum Tode Schinkels behandelt. In aller Kürze Wesentliches gebend. Wie der Autor nun aber in einem gleich starken Band die Entstehung und Ausgestaltung der Großstadt darstellen will, ist nicht recht vorstellbar. Sollte der riesige Stoff auf zwei kleine Bände beschränkt werden, so hätte der Klassizismus kaum so ausführlich — nach Künstlern und Bauwerken — abgehandelt werden dürfen. Was Herrmann gibt, ist in seiner Art musterhaft; fragt sich nur, ob der ganze Klassizismus nicht besser als das — neue Keime treibende — Ende einer abklingenden Bauperiode kurz zu behandeln gewesen wäre, anstatt als Beginn einer neuen, um Raum für das Hauptproblem zu schaffen. Wir werden sehen. Jedenfalls versteht der Verfasser, den Leser ungeduldig auf den Entwurf einer noch nicht geschriebenen Architekturgeschichte der modernen Großstadt zu machen. Etwas Besseres kann sich ein Autor aber kaum wünschen, als diese Ungeduld.

Das Porzellan der europäischen Manufakturen im 18. Jahrhundert. Eine Kunst- und Kulturgeschichte von Friedrich H. Hoffmann. Im Propyläen-Verlag, Berlin.

In letzter Zeit haben gewisse spannend geschriebene Biographien Sensationserfolge errungen. Bei der Lektüre dieses Buches ist einem zumute, als lese man eine ebenso unterhaltsame Biographie des Porzellans, als seien nicht nur Lebensbeschreibungen von merkwürdigen Individuen interessant, sondern als ließe sich die Entwicklung eines ganzen Kunstgebiets, wie das des Porzellans, ebenfalls wie ein individueller Lebenslauf behandeln. Hier wird eine fast aufregende Lektüre geboten, ein historisches Weltabenteuer. Das liegt am Stoff und in der Art des Vortrags. Dabei wird niemals die Grenze einer streng wissenschaftlichen Darstellung überschritten. Das genaueste Wissen hat hier Souveränität verliehen, hat die Darstellung leicht und selbstverständlich gemacht, es hat eine wissenschaftliche Abhandlung von fünfhundert Seiten entstehen lassen, die eine genaue Geschichte und zugleich etwas wie „das Märchen des Porzellans" ist. Schade, daß der Meister dieser bewundernswürdigen Leistung nicht mehr den Dank hören kann: er ist während des Druckes gestorben. Doch hat er sich mit dieser Arbeit, in der die Summe eines Lebens gezogen ist, selber das schönste Denkmal gesetzt.
Die Abbildungen wirken wie Illustrationen: sie sind geistreich gewählt, stehen an den richtigen Stellen und erzählen mit: lehrreich, aber nicht lehrhaft. Unter den Propyläenbänden zur Kunstgeschichte ist dieser, so scheint mir, der schönste.

Günther Martin: Kunstgesinnung und Kunsterziehung. Würfel-Verlag, Berlin 1932

Die Auseinandersetzung eines denkenden Künstlers mit Grundproblemen der Kunst und mit Nöten der Zeit. Sehr ernst, jenseits alles Redensartlichen. Es ist zu spüren, wie die Gedanken unmittelbar aus der künstlerischen Tätigkeit kommen; ein solches Denken aus einem Tun heraus ist aber stets fruchtbar. Bezeichnend ist, daß Martin um so ausdrucksvoller schreibt, je tiefer er die Probleme nimmt, daß er aber weniger überzeugt, wenn er zu Fragen des Tages — zum Beispiel zum Ausstellungsproblem — das Wort nimmt. Er wagt in einer Fußnote zu sagen, Goethe und Schiller hätten sich durch ihre Freundschaft gegenseitig ihre Dichtungen verdorben. Das ist in seiner Kühnheit ein bemerkenswerter Gedanke. Doch ist er natürlich nur möglich angesichts allerletzter Forderungen. Ihnen gegenüber nimmt sich das über Kunstunterricht und Ausstellungswesen Gesagte dann etwas kompromißlich aus. In dem Buch sind zwei Ebenen, die nicht zueinander passen. Alles in allem aber: einer der besten Köpfe unter den jüngeren Künstlern. Martin schreibt wie er als Bildhauer gestaltet: mit fast zu viel Verantwortlichkeitsgefühl.

Hans Karlinger: Theodor Fischer, ein deutscher Baumeister. Mit einem Geleitwort von Josef Popp. Verlag Georg D. W. Callwey, München 1932

Dieses Buch, das die Summe der Lebensarbeit des siebzigjährigen Theodor Fischer zieht, hätte längst geschrieben werden sollen. Denn Fischer gehört nicht nur generationsmäßig, sondern auch dem Wert seiner Leistung nach zu Genossen wie Messel, Seidel, Schuhmacher, Muthesius, Poelzig u. a. Auch dieser Wallotschüler hat das ursprünglich Polytechnische klug und lebendig naturalisiert, er hat dem Eklektizismus einen neuen, besseren Sinn gegeben, er hat ihn wieder zur Tradition erhoben und er hat, als ein Meister der schönen Proportion, die Architekturbestrebungen unserer Tage — wenn das Paradox erlaubt ist — schon zu korrigieren versucht, während er sie mit vorbereitete. Karlinger verfolgt in

seinem Text liebevoll, klug und immer mit dem Bestreben, ein Ganzes zu sehen, die Entwicklung des Baumeisters vom Starnberger Bismarckdenkmal (1897), den drei Münchner Brücken (1900—1904), den Pfullinger Hallen (1905), dem Kunstgebäude in Stuttgart (1909), der Garnisonkirche in Ulm (1908) bis zu den Arbeiten der Nachkriegszeit. Er hat das lebendig Gebildete und Liebenswerte dieses Repräsentanten einer Zeit, der die Persönlichkeit noch etwas galt, eindrucksvoll zur Anschauung gebracht. Das Buch soll ein Glückwunsch zum siebzigsten Geburtstag sein; diese Anzeige des Buches möge es ebenfalls sein.

Ali, der Schimmelhengst. Schicksale eines Tatarenpferdes in zwölf Blättern von Alfred Kubin. 13. Druck der Johannes-Presse, Wien.

Diese Originallithographien sind echter Kubin: eine romantische Bildergeschichte mit gleichnishafter Bedeutung, auf der Grenze von Gespensterhaftigkeit und Burleske. Viel Romantik im Sinne Delacroix' (auch formal anklingend), doch auch ein schneidender moderner Zug im Altmeisterlichen. Merkwürdig, wie der Zeichner in seiner selbstgewählten Einsamkeit sitzt und sich mit solchen Vorstellungen beschäftigt. Die künstlerische Realisierung ist in einigen Blättern ausgezeichnet geglückt (IV, V, X). Das Ganze ist in seiner starken Übertragung sehr durchgearbeitet und gehört zum Besten Kubins.

Karl Scheffler

Schaefer-Ast, Bilderbuch für Kinder und solche, die es werden wollen. Gurlitt-Verlag, Berlin.

Der Struwwelpeter ist, trotz der ihm eigenen grausamen und schreckenerregenden Elemente, die ihn sogar zum Gegenstand psychoanalytischer Untersuchung gemacht haben, wohl immer noch das beste Kinderbilderbuch. Man wird auch finden, daß die Kinder ihn jenen schwächlichen, süßlichen Musterkinderbüchern, in denen emsige, aber phantasielose Zeichnerinnen irgendwelche langweiligen Abenteuer von Hans und Grete erzählen, vorziehen. Von der Art des Struwwelpeter, auch Wilhelm Busch nicht unverwandt, sind die Zeichnungen des Schaefer-Ast. Die Arbeiten dieses wunderlichen und hintersinnigen Dichterpoeten, der das Herz auf dem richtigen Fleck hat und einen empfindsamen Griffel führt, haben mit Kinderzeichnungen, die er sicher studiert und liebt, den großen Wurf, die sichere Aufteilung der Blattfläche, die eindringliche Form, die unbekümmerten, sehr wirkungsvollen Kontraste der Größenverhältnisse und die spröde, buchstabierende, ungeschickt-geschickte Strichführung gemein. Diese zögernden Linien, die sich dauernd auf ihre Richtung zu besinnen scheinen, diese stellenweise raffiniert verstärkten Konturen, diese abgesetzten, verstreuten kleinen Striche, und dann diese netten schwarzen Tupfen, die fast auf keiner Zeichnung fehlen: sie bilden ein sehr durchdachtes, sparsames System mit groß angelegter, ausgewogener Schwarzweißwirkung.
Schaefer-Ast ist ein wirklicher Künstler. Mit einem einzigen Blatt trägt er eine schauerliche Ballade vor, erzählt er ein feines Märchen, schafft er eine Mythe, die im Betrachter nachklingt. Diese Blätter sind wahrhaft erfunden, von einer höchst realen Phantasie getragen und deshalb im guten Sinne stimmungsstark. Man kann sie immer wieder von neuem durchblättern, man kann sich sogar das eine oder andere an die Wand hängen.

Kusenberg

Einunddreißigster Jahrgang, neuntes Heft. Redaktionsschluß am 21. August, Ausgabe am 10. Sept. 1932.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

Max Slevogt †

von KARL SCHEFFLER

Deutschland hat einen seiner besten Künstler verloren, ja einen seiner Besten schlechthin. In einer Zeit, wo der Verlust doppelt zählt.

Die Nation kann sich in diesem Künstler selbst wiedererkennen; denn Slevogt war so sehr der Ihre, daß seine Eigenart, sein Talent eigentlich nur in Deutschland denkbar ist. In jedem anderen Lande wäre eine Künstlererscheinung, deren Kräfte so gemischt sind, unvorstellbar. Deutsch war in Slevogt die eigene Mischung von Augenlust und Freude am Gleichnis, der geistvolle Dualismus von schauender und dichtender Phantasie, das Nebeneinander von naiver Wildheit und schöner Zartheit; deutsch war die Freude am Spiel mit dem Lebensabenteuer, das fast unbewußte, arabeskenfrohe Philosophieren des Griffels, der Ehrgeiz zum Genialen und die Romantik einer Seele, die sich Einmaligkeit wünschte.

Im Lebenswerk jedes bedeutenden Malers dominiert eine bestimmte Substanz, eine charakteristische Stoffwelt herrscht vor. Bei Liebermann heißt diese Grundsubstanz Holland, bei Menzel ist es das alte Preußen und das neue Berlin, bei Manet ist es Paris, bei Delacroix war es — im weitesten Sinne — der Orient. In Slevogts Lebenswerk läßt sich diese Substanz nicht konkret bezeichnen. Soll sie umschrieben werden, so ließe sich sagen: es ist die Welt der Dichtung, der Musik, der Sage und Legende, die Welt des Mythos. Es ist also nicht ein Stück Natur, sondern es ist Kultur, das heißt Etwas, das schon einmal durch die Phantasie der Menschheit dahingegangen und von ihr gestaltet worden ist. Slevogt hat als Künstler das Künstlerische verherrlicht.

Um in dieser Weise gestalten zu können, hat er alles Leben und Geschehen auf eine Bühne gehoben, es dort dramatisch gesteigert und konzentriert beleuchtet. In seiner Ganzheit ist dieses Lebenswerk etwas wie ein Lied des Lebens, es läßt an eine in Gleichnissen, gestaltenreich und melodisch sich dahin bewegende Oper denken. Slevogt selbst blies eine Zauberflöte. Nach ihrem Takt bewegte sich Altes und Neues, Fernes und Nahes, nahm das Wesenlose Gestalt an und wuchs die Form in barocker Fülle. Fragt man der Naturbestimmung dieses aufrauschenden Lebenswerkes nach, so findet man nicht den Willen zur künstlerischen Entdeckung darin; man kann nur sagen: es blüht. Es hinterläßt seine Spur in der Geschichte, weil es von malerischen und dichterischen Einfällen wie in tausend Facetten glänzt, weil in einem Zauberspiegel eine ganze Welt von Geist aufgefangen ist.

Diese wenigen Worte müssen unter dem ersten Eindruck des Verlustes

und im Augenblick, wo dieses Heft schnell abgeschlossen werden muß, vorläufig genügen. Wir fügen hinzu: wenn die Nation in Slevogt viel verloren hat — uns war er durch menschliche Nähe und lange enge Zusammenarbeit noch mehr.

MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS 1930

Die neue Galerie des neunzehnten Jahrhunderts in Dresden

von HANS POSSE

Vor einem Jahr wurde die Sammlung der Gemälde des neunzehnten Jahrhunderts auf der Brühlschen Terrasse der Öffentlichkeit übergeben. Damit ist ein neuer Weg zur Lösung der seit mehr als zwei Jahrzehnten schwebenden Dresdner Galeriefrage beschritten worden. Die schon vor dem Kriege begonnene Neuordnung der Gemäldegalerie ging von Anfang an auf eine räumliche Trennung der großen und berühmten Sammlung der alten Meister und ihres stetig wachsenden Anhanges der modernen Abteilung aus. Die „Moderne“ seit etwa 1800, die sich in den letzten zwanzig Jahren in ihrem Bestand fast verdoppelt hat, sollte der älteren Kunst Platz machen und in dem 1914 begonnenen Neubau am Zwingerteich ihre Unterkunft finden. In Erwartung der Durchführung dieses Planes hat man schon damals alle Vorarbeiten in Angriff genommen. Die Neuordnung und der Zusammenschluß der Galerie der alten Meister im Semperschen Bau am Zwinger ist im Laufe der Jahre zum Abschluß gebracht worden. Die neuere Abteilung kam vorläufig in die Erdgeschoßräume des Zwingergebäudes, zur Hälfte in ein für Galeriezwecke wenig geeignetes, abgelegenes Privatpalais. Diese Lösung war selbstverständlich nur als Provisorium gedacht. Doch drohte sie zur Dauerlösung zu werden, als unter den stetig sich verschlechternden finanziellen Verhältnissen der Plan einer Wiederaufnahme des Neubaues schließlich aufgegeben werden mußte. In dieser Notlage hat die Freigabe des Sekundogeniturgebäudes auf der Brühlschen Terrasse die Möglichkeit zu einer Lösung der Raumfrage auf längere Sicht geboten.

Das ehemalige königliche Sekundogeniturgebäude, zwischen dem Wallotschen Ständehaus und der Kunstakademie gelegen, ist heute das einzige noch erhaltene Bauwerk der Terrasse aus ihrer Glanzzeit, das nicht der bedenkenlosen Zerstörungssucht um die Jahrhundertwende zum Opfer gefallen ist. Um 1750 vom Premierminister König Augusts III., dem Reichsgrafen von Brühl, zwischen seinem Palais an der Augustusstraße und seiner Bildergalerie im Garten auf dem Wall als Bibliothek erbaut, hat es während des neunzehnten Jahrhunderts als Kunstakademie gedient. Ludwig Richter, Schnorr von Carolsfeld, Rietschel u. a. haben dort gelehrt. Seit der Übersiedlung der Akademie in das jetzige Gebäude waren dann Bibliothek und graphische Sammlung der königlichen Sekundogenitur darin untergebracht. Damals erhielt die ursprünglich schmucklose Front bei einem Umbau des Gebäudes durch den Hofarchitekten Fröhlich ihre jetzige Fassade im Stil

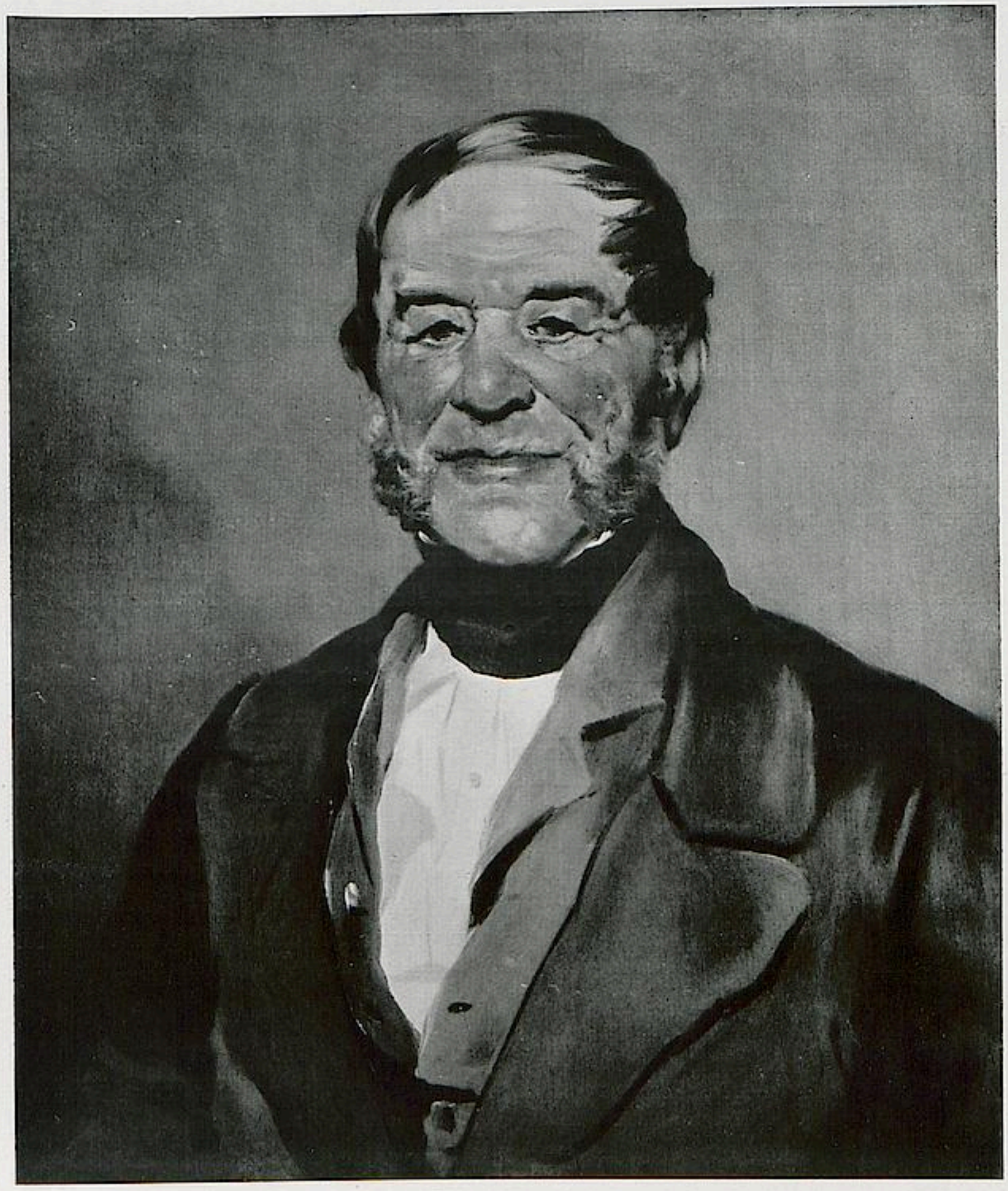
des achtzehnten Jahrhunderts. Der vorspringende Mittelteil mit dem ovalen Treppenhaus und dem Balkon im Obergeschoß, von dem der Besucher den weiten Blick auf Stadt und Elbfluß genießt, wurden ihr angefügt. Der Reiz einer unvergleichlichen Lage inmitten eines seit Bellottos Zeiten gefeierten Stadtbildes, die Übersichtlichkeit des baulichen Grundrisses, die stilvolle Einfachheit und die gute Belichtung der Räume ließen diesen Bau für Galeriezwecke besonders geeignet erscheinen. Es war ein naheliegender Gedanke, diesem charakteristischen Dresdner Rahmen einen entsprechenden Inhalt einzufügen, das Bauwerk, an dem so viele Dresdner Erinnerungen hängen, zu einem Denkmal einheimischer Kunstkultur im neunzehnten Jahrhundert zu machen. Nicht in einem beschränkt lokalpatriotischen Sinn, sondern immer mit dem Ausblick ins Weite, auf die allgemeindeutsche Kunst. Denn Dresdens Anteil an der Entwicklung deutscher Malerei von der Romantik bis in die neuere Zeit, von C. D. Friedrich und Dahl bis Uhde und Kuehl, wie der Besitz der Sammlung an bedeutsamen Werken dieses Zeitraums boten dazu alle Möglichkeiten. Allerdings zwang der zur Verfügung stehende Raum zur Beschränkung auf das Bedeutendste und Wichtigste des Dresdner Gesamtbesitzes. Neun Räume und das Treppenhaus gaben Platz für knapp 200 Bilder. Man mußte sich also auf einen Ausschnitt aus der breiten und vielseitigen Entwicklung beschränken, auf diejenigen Persönlichkeiten und Gruppen, die für uns in erster Linie lebendige Bedeutung besitzen. Für die erste Jahrhunderthälfte durfte dabei bewußt das Dresdnerische betont werden. Von einer universelleren Betrachtungsweise aus fehlt natürlich vieles. Ganze Schulen und wichtige Gebiete konnten manches Mal nur gestreift, berühmte Namen der zweiten Jahrhunderthälfte mußten übergangen werden, oft schon der großen Bilderformate wegen. Unter diesen Einschränkungen entstand eine Galerie des neunzehnten Jahrhunderts von C. D. Friedrich bis zu den Impressionisten um 1900, die, wenn sie auch ein erschöpfendes Bild der Entwicklung dieses Zeitraums zu geben nicht imstande ist, doch einen höchst schätzenswerten Vorzug besitzt, nämlich hohe Qualität und nicht ermüdende Übersichtlichkeit.

Die ehemalige Bibliothek Brühls ist mit den einfachsten Mitteln der neuen Bestimmung angepaßt worden. Die hauptsächlichsten Herstellungsarbeiten haben sich auf eine würdige Gestaltung von Eingangsraum und Treppenhaus beschränkt. Der strenge und schlichte Charakter der durch hohe Fenster belichteten Innenräume ist gewahrt geblieben. Von dem mit Supraporten und Spiegeltischen aus der Zeit um 1780 geschmückten Eingangsraum an der Elbseite betritt man die Mittelgalerie des Erdgeschosses. Hier gibt der sächsische Maler Ferdinand von Rayski mit zehn repräsen-

FERDINAND WALDMÜLLER, DAMENBILDNIS. 1837

DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

tativen Werken, die jetzt zum erstenmal seit ihrer Erwerbung geschlossen gezeigt werden können, den Auftakt für die Darbietung der Dresdner Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte. Darunter befinden sich Hauptwerke, wie der „Domherr von Schroeter“ und die „Wildschweine“, denen der in der Öffentlichkeit vergessene Maler seine Wiederentdeckung durch die deutsche Jahrhundertausstellung von 1906 zu verdanken hat. Hauptsächlich sind es Bildnisse, wie der „Graf Zech“ oder das „Mädchen mit dem Strohhut“, in denen sich eine starke ursprüngliche Malerbegabung, frei von allem kleinlichen Biedermeier-Naturalismus der dreißiger und vierziger Jahre, eine wahre Naivität und eine immer frische Empfänglichkeit vor der Natur offenbaren. Der zehn Jahre ältere Rayski tritt heute im Rahmen der deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts mit ähnlicher Originalität auf, wie der junge Menzel. Als Beispiel kongenialer Bestrebungen auf dem Gebiete der Wirklichkeitsmalerei hängt zwischen seinen Bildern aus den vierziger Jahren Menzels „Predigt in der alten Klosterkirche“ von 1847. Das für die deutsche Kunst der ersten Jahrhunderthälfte bedeutsame Kapitel Dresden mit seinen Beziehungen zum Norden und Süden wird in den rechts an die Mittelgalerie anschließenden Räumen verfolgt. Der „neudeutschen“ Kunst der Nazarener, die in schwärmerischer Begeisterung für eine geistige Wiedergeburt ihre Erleuchtung im Süden gesucht haben, sind zwei Räume gewidmet. Den einen beherrscht einer der Führer deutscher Künstlerjugend von damals, Julius Schnorr von Carolsfeld neben dem Altmeister klassischer Landschaftskunst, dem Tiroler J. A. Koch, und den dem römischen Kreis zugehörigen Brüdern Ferdinand und Friedrich von Olivier. Der anstoßende Saal zeigt das Werk des Sachsen Ludwig Richter, angefangen von den unter den römischen Eindrücken entstandenen Landschaften aus Ariccia, Civitella und Palestrina bis zu den bekannten Hauptwerken wie der „Überfahrt am Schreckenstein“ und dem „Brautzug im Frühling“. Bildnisse von Zeitgenossen wie Waldmüller und Peschel, böhmische Landschaften des eigenartigen und heute fast unbekannten C. R. Croll fügen sich in diesem Zusammenhang sinngemäß ein. E. F. Oehmes Hauptwerk, der große „Dom im Winter“ (1821), aber leitet — ebenso wie J. Chr. Cl. Dahls Rezeptionsbild für die Dresdner Akademie — in seiner strengen architektonischen Konstruktion und nordisch-düsteren Stimmung zur Dresdner Romantik der vorangehenden Jahrzehnte zurück, die in dem rechts abschließenden Eckraum eine eindrucksvolle Darstellung gefunden hat: in den Werken C. D. Friedrichs und seines Kreises. Von Friedrich, dem Begründer einer neuen deutschen Landschaftskunst, dem Vorkämpfer in der Auseinandersetzung zwischen Vergangenem und Modernem, für eine neue Hingabe und Versenkung in die Natur,



FERDINAND von RAYSKI, BILDNIS EINES ALTEN MANNES

DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

sind hier zehn Arbeiten vereinigt. Man kann seine Tätigkeit, die durch ein fast vierzigjähriges Schaffen mit Dresden eng verwachsen ist, von dem 1808 als Altargemälde für das Schloß Tetschen entstandenen „Kreuz im Gebirge“, das damals wie eine Erfüllung des neuen romantischen Programms erschienen ist, durch fast dreißig Jahre verfolgen: über die im Frühlingsgrün strahlende „böhmische Landschaft“, die beiden „Hünengräber“ mit ihrer suggestiven Vorstellungskraft von Einsamkeit und Öde, den großen „Friedhof“ mit seiner schwermütigen symbolhaften Phantastik bis zu den stimmungreichen und groß gesehenen Abendlandschaftsbildern seiner Spätzeit, in denen die ganze Tiefe einer bis zur Anbetung sich berauschenden Empfindung vor der Natur ihre letzte große Form gefunden hat. Zu Friedrichs Werken, zwischen denen die Bildnisbüste des Malers von der Hand des Dresdner Bildhauers Kühn steht, treten die einfachen und getreuen Naturschilderungen seiner Freunde und Anhänger wie Kersting, Oehme und Carus. Von zartester Empfindsamkeit getragen, helfen sie das Gesamtbild dieser Dresdner Kunststufe vervollständigen, mit der eine neue Epoche der Naturauffassung in Deutschland einsetzt und die uns heute in ihrer Schlichtheit der Empfindung und in der Einfachheit der Form wieder so nahe steht. Ein Teil der zugehörigen Arbeiten von Carus und Dahl bis Castelli und Gille mußte vorläufig aus räumlichen Gründen in einem Kabinett des Obergeschosses untergebracht werden. Hier findet man auch den Berliner Karl Blechen mit seinem „Galgenberg“ aus der Sammlung Kriegar-Menzel und der großen „gotischen Kirchenruine“ von 1826, in der deutlich die Dresdner Anregungen von C. D. Friedrich und Dahl nachwirken.

In den Räumen jenseits des Rayski-Saales wird das „deutsch-römische“ Thema in der zweiten Jahrhunderthälfte verfolgt. Hans von Marées, den ein zweijähriger Aufenthalt mit Dresden verbindet, ist mit vier Arbeiten aus dieser Zeit vertreten, mit drei seiner bedeutendsten Bildnisse (Selbstbildnis, Bildnisse Frau Schäuffelen und Dr. K. Fiedler) und der für den Grafen Schack gemalten „römischen Landschaft“, die schon auf Marées' große Ziele hinweist. Es folgen mit je einer Gruppe von Werken Böcklin (Pan und Syrinx, Frühlingsreigen, Sommertag, Krieg), Feuerbach (Madonna, Landschaft mit Ziegen, Nanna) und Thoma. Franz-Dreber, der geborene Dresdner, ist mit einer heiteren Campagnalandschaft vertreten. Den Abschluß dieser Reihe bildet der Sachse Max Klinger, der die Sehnsucht der neueren Deutsch-Römer nach großer ausdruckstiefer Form mit den Mitteln des Freilichtmalers zum Ausdruck zu bringen sucht. Scheinbar außerhalb des Zusammenhangs trifft man hier auch auf einen anderen sächsischen Maler, den Realisten Julius Scholtz. Doch fügen sich seine

FERDINAND von RAYSKI, DIE DRESDENER MALERIN JUDEICH ALS KIND. 1840
DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

meisterlich gemalten Bildnisse von 1867 in dem großen Aufbau farbiger Flächen dem Gesamtcharakter dieses Saales ein.

Das Treppenhaus enthält als einzigen Schmuck die monumentale, freskoartig in lichten Tönen gehaltene Darstellung der „Lebensalter“ von Puvis de Chavannes. Von dem ovalen Vorraum des Obergeschosses, den neutrale Landschaften von Haider und Steinhausen zieren, betritt man die dem

Rayski-Saal unten entsprechende Mittelgalerie, die in getrennten Abteilungen die Kollektionen der drei Hauptvertreter des Impressionismus um 1900 enthält: von Liebermann, Corinth und Slevogt. Im mittleren Raum entfaltet sich in leuchtender Pracht Corinths leidenschaftliche Malerei, Frauenakte, Blumenstilleben, Landschaften und Bildnisse. Rechts schließt sich Liebermanns Kollektion an. Sie enthält u. a. ein Hauptwerk seiner Frühzeit, die „Geschwister" von 1876, eine seiner besten „Judengassen", das ursprüngliche, verblüffend lebendige Bildnis des Barons Berger und das „Kohlfeld" von 1912, das in der suggestiven Kraft der Naturwiedergabe einen Höhepunkt des deutschen Impressionismus bedeutet. Auf der anderen Seite der Mittelgalerie erscheint Slevogt mit einer Auswahl seiner Bilder aus der Ägypten-Folge und der „Tänzerin Pawlowa" in seiner reichsten malerischen Beschwingtheit. Mit Fritz von Uhde und Gotthard Kuehl folgt dann im rechts anschließenden Saal ein Beitrag Sachsens zum deutschen Impressionismus. Die „bayrischen Trommler" von 1883 haben Uhdes Ruf als Bahnbrecher der Freilichtmalerei begründet. Dieses Bild und die „heilige Nacht" von 1889, die beide der schärfste Protest der Zeitgenossen getroffen hat, gehören heute zu den klassischen Leistungen neuerer deutscher Malerei. Die reifste Entwicklungsstufe Uhdes wird vor allem durch die große Darstellung der „Töchter im Garten" vertreten. Von Kuehl, dem erfolgreichen Führer des Dresdner Kunstlebens um die Jahrhundertwende, sieht man außer dem frühen „Pariser Seine-Quai" einige seiner bekannten Schilderungen des Dresdner Stadtbildes. Im Blickpunkt dieses Saales bildet wirkungsvoll Slevogts in Blau und Gelb leuchtendes großes Bildnis der Tänzerin Marietta di Riguardo von 1904 den Abschluß. Der folgende Raum gehört Leibl und seinem Kreis. Leibl selbst ist mit dem bekannten Mädchenkopf von 1879 vertreten, den „strickenden Mädchen in der Küche" aus der Spätzeit und dem 1877, in der Nähe der „Dorfpolitiker" entstandenen bedeutenden Bildnis des Barons von Stauffenberg in Uniform. Reicher wird diese glückliche Episode der deutschen Malerei in den siebziger Jahren durch eine Reihe von wichtigen Arbeiten Wilhelm Trübners veranschaulicht, die wie die „Dame mit blauem Hut", das „Damenbildnis in Braun" oder der „Jagdhund" jene fast altmeisterliche Vollkommenheit des malerischen Vortrags und der formalen Präzision erreichen. Daneben sieht man Arbeiten seiner späteren Zeit wie das „Schloß Hemsbach mit den Kanonen" und die große vor der Natur gemalte Vorstudie für das Reiterbildnis des Großherzogs von Baden. Als Dritter kommt Karl Schuch mit zwei Stilleben hinzu, darunter der großen „Trödelbude" von 1878. Dann fügen sich Menzels „Piazza d'Erbe" von 1884 und Thomas Lauffenberglandschaft von 1870 hier ein. Auf der Gegenseite schließt sich der Mittelgalerie ein

WILHELM TRÜBNER, DAME MIT BLAUEM HUT. 1876

DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

Saal an, der außerdeutsche, vor allem französische Werke des späteren neunzehnten Jahrhunderts enthält. Courbets „Steinklopfer“ bilden den Mittelpunkt einer kleinen, aber gewählten Gruppe von Gemälden französischer Meister. Manet findet sich hier mit der „Dame in Rosa“, Renoir mit dem Bildnis des Capitaine Darras (1871), Degas mit den großen „Tänzerinnen“ und der „Dame mit Opernglas“, Monet mit einer „Seine bei Lavacourt“

und dem frühen „Pfirsichglas“. Toulouse-Lautrec ist mit den „zwei Freundinnen“ von 1895, Gauguin mit der schönen farbenreichen Fassung der „zwei Frauen von Tahiti“ (1892) vertreten. Van Gogh schließt sich mit einem Früchtestilleben in Gelb und Blau an, James Ensor mit dem farbig strahlenden „Rotkohl“ von 1890. Und schließlich hat hier als kapriziöse „Malerplastik“ auch die Bronzefigur der kleinen Tänzerin von Degas, eines der vier Exemplare der 1880 in der Pariser Impressionistenausstellung zuerst gezeigten plastischen Arbeit, ihren Platz gefunden.

Diese neue Dresdner Galerie kann und will, wie schon gesagt worden ist, mit einer Universalsammlung der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts nicht wetteifern. Nicht nur der gegebene Raum und der Besitzstand einer noch in der Entwicklung begriffenen Sammlung haben ihr Grenzen gesetzt, sondern auch der Wille, durch Auswahl und Zusammenfassung der Materie in bestimmte Gruppen eine charaktervolle, mit dem Ort ihrer Entstehung verbundene Darbietung zu schaffen. Aber auch der jetzige Zustand ist noch ein Provisorium. Das Gesamtbild wird noch bereichert, manches Kapitel seiner Geschichte noch eingefügt werden, sobald, wie dies von Anfang an geplant ist, auch das geräumige Dachgeschoß des Terrassengebäudes für Ausstellungszwecke ausgebaut werden kann.

Zum mindesten ist auf diesem Wege, da ein Neubau für absehbare Zeit nicht in Frage kommt, Ordnung in die Darbietung der neueren Dresdner Galeriebestände gekommen. Nachdem die Hauptwerke des neunzehnten Jahrhunderts in der Terrassengalerie vereinigt worden sind, hat auch der Besitz an Werken der modernen Malerei vom Anfang unseres Jahrhunderts ab zum erstenmal eine in sich geschlossene Aufstellung im Erdgeschoß des Zwingergebäudes finden können, in den von den häßlichen Einbauten des neunzehnten Jahrhunderts wieder befreiten Hallen Gottfried Sempers, die ursprünglich für die Mengsschen Gipsabgüsse bestimmt waren. Vorläufig konnte auch hier erst die Hälfte der zur Verfügung stehenden Räume für den neuen Zweck hergerichtet und in Benutzung genommen werden. Diese durch die Verhältnisse hervorgerufene räumliche Trennung des Dresdner Besitzes an neueren Kunstwerken kann gewiß nicht als Idealzustand angesehen werden. Man wird sie aber bis zu einer späteren entgültigen Lösung ertragen können, da sie wenigstens dem tatsächlichen Verhältnis zwischen einem einigermaßen historisch gefestigten, durch Erfahrung gesicherten Bestand und einem noch im Fluß befindlichen, dem Wandel der Meinungen noch unterworfenen Besitz entspricht.

CARL BLECHEN, GEWITTERLANDSCHAFT MIT GALGENBERG

DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

Eine unbekannte Elbtallandschaft von C. D. Friedrich

von K. W. JÄHNIG

Der Dresdner Galerie ist vor kurzem von dem Dresdner Museumsverein eine Mittelgebirgslandschaft von C. D. Friedrich geschenkt worden. Nach der Vernichtung einiger der schönsten Bilder Friedrichs durch den Glaspalastbrand ist die Auffindung dieses bedeutenden, bisher unbekannten und, soweit ich sehe, auch in der älteren zeitgenössischen Literatur nicht erwähnten Werkes ein besonders erfreulicher Gewinn. Überdies offenbart das neue Werk mit seiner Wirklichkeitsnähe und seiner unbeschwerten, ja heiteren Stimmung eines Sommermorgens eine Seite Friedrichschen Wesens, die uns dieser große melancholische Einsame nur selten zukehrt.

Die Anregung zu dem Bilde mag dem Maler die böhmische Elbtallandschaft gegeben haben, derselbe freundlich sanfte Landstrich, den wir schon auf seinem ersten größeren Ölbilde antreffen, der 1808 entstandenen „Sommerlandschaft mit dem Liebespaar“ (jetzt in der Neuen Pinakothek in München).

Den Vordergrund des Bildes nimmt der Gipfel eines Berges mit hoch in die freie Luft aufragender Fichtengruppe ein; kräftig steht sein Braunrot-Grün gegen die hellen Töne der dunstigen Tallandschaft und des hohen Himmels. Auf diesem Vordergrund ist eine reiche Fülle von Details ausgebreitet, die die ganze Meisterschaft Friedrichs in der eindringlichen Schilderung des Individuellen und Charakteristischen der Naturwesen und ihrer Lebensbedingungen zeigt. Ein steiniger, von Felsblöcken bedeckter Boden, mit dürftigem Gras überwachsen, bietet einigen Sträuchern und einer Gruppe von Fichten karge Nahrung. Die Struktur des hartkantigen Gesteins, des schwankenden Laubwerkes und des strengen Wuchses der Fichten und ihre durch Alter und Standort bedingte Sonderform ist mit Nachdruck klargelegt. Mit der Schärfe der Beobachtung verbindet sich die Friedrich eigentümliche Beseelung der Geschöpfe, seine Einfühlung in ihr Wesen, die alles Individuelle zu anschaulichen Symbolen ewigen Werdens verdichtet. Hinter dem Gipfel liegt in der Tiefe das Flußtal, eingebettet in lange Höhenzüge. Leider vermag die auf die Verdeutlichung des Vordergrundes eingestellte Photographie nichts von der Schönheit dieser im Glanz des frühen Tages schimmernden Landschaft wiederzugeben: nicht das Ebene, Gebreitete des hellgrünen Tales mit dem blinkenden Flußlauf, nicht das sanfte Ansteigen und Sichwölben der niedrigen Anhöhen und das weite Sichdehnen der dunstigen, fernen blauen Höhenzüge, nicht die strahlende Klarheit und Helligkeit des von zartestem Gelb zu Hellblau aufsteigenden Morgenhimmels mit den leichten bläulichen Wolkenstreifen,

CASPAR DAVID FRIEDRICH, SEPIASTUDIE ZUM „KREUZ IM GEBIRGE". 1807

BERLIN, KRONPRINZENPALAIS

CASPAR DAVID FRIEDRICH, AUSBLICK INS ELBTAL. 61,5 : 80 cm

NEUERWERBUNG DER DRESDNER STAATL. GEMÄLDEGALERIE

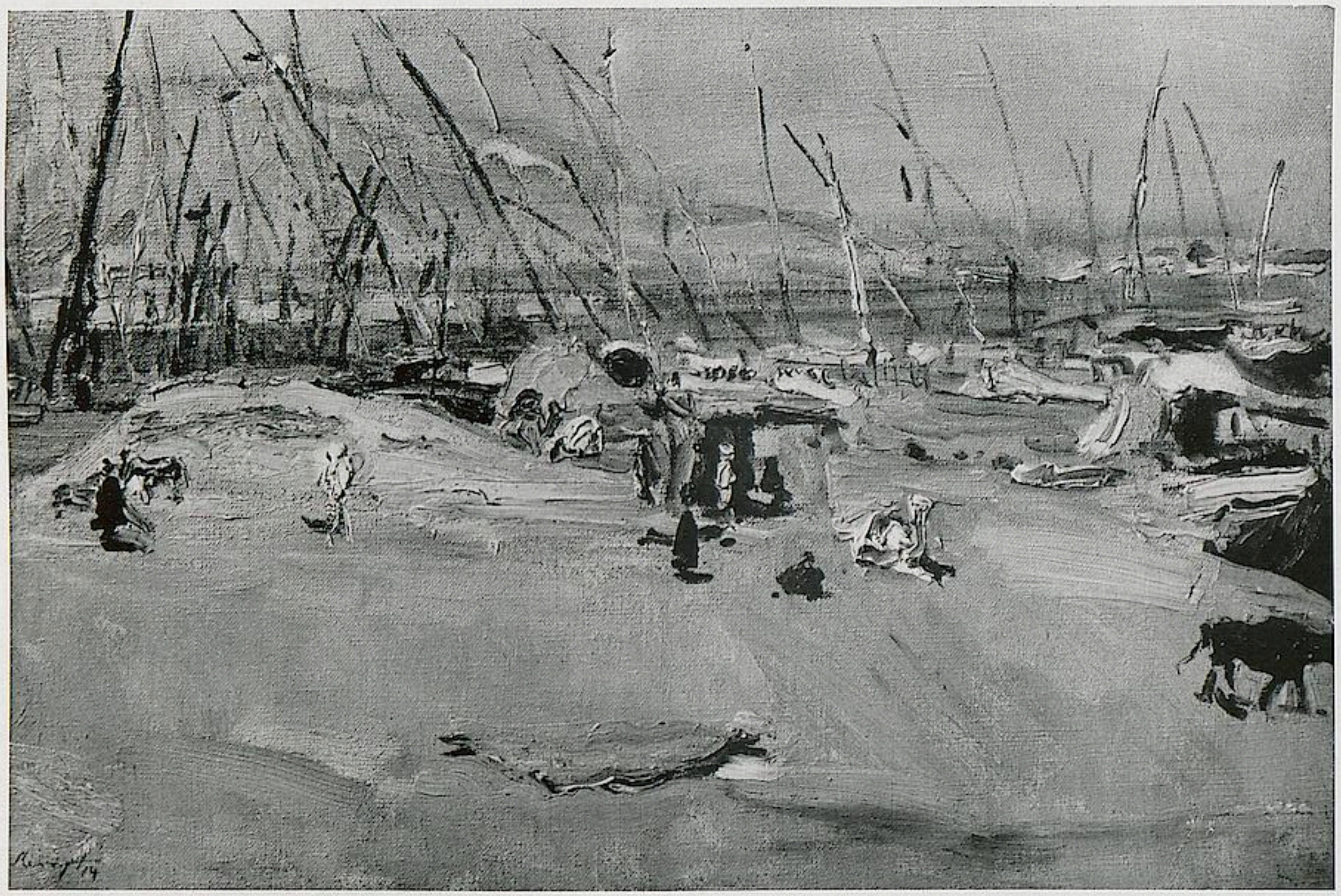
die aus Morgendünsten aufgestiegen, die Höhenrücken in langem Zuge begleiten und schließlich den Bäumen des Vordergrundes folgend der Höhe entgegenstreben. Der Aufbau des Ganzen verbindet aufs Glücklichste Gesetz und freie Natürlichkeit.

Die Entstehungszeit des Bildes ist — wie so häufig bei Friedrich — noch nicht mit Bestimmtheit festzulegen; doch dürfte es um 1820 anzusetzen sein. Der Aufbau hat nicht mehr die Strenge der frühen Werke, das Colorit ist kräftiger und die Handschrift flüssiger; andererseits zeigt es noch die Feinheit und Empfindsamkeit der Zeichnung, die in den zwanziger Jahren etwas zurücktritt zugunsten koloristischer Probleme.

In mancher Hinsicht erinnert das neue Bild an das „Kreuz im Gebirge", das aus dem Tetschener Schloß in die Dresdner Gemäldegalerie gelangt ist; Friedrich hat sogar einen Baum, die größte der Fichten, nahezu wörtlich aus dem frühen, 1808 entstandenen, in das spätere Bild übernommen. Doch hat dieses nichts mehr von der erdenfernen Entrücktheit und der asketischen und zugleich pathetisch religiösen Schwärmerei des Frühwerkes; es ist sinnlicher, erdennah, und doch ganz erfüllt von heiliger Andacht vor der Schöpfung.

LOVIS CORINTH, MEERESBRANDUNG. 1912

DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE



MAX SLEVOGT, GETREIDEHAFEN IN ASSUAN. 1914

DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

MAX LIEBERMANN, BILDNIS BARON von BERGER. ERSTE FASSUNG. 1905

DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

RICHARD HALLGARTEN, RADIERUNG

Richard Hallgarten † 5. Mai 1932 *

von KLAUS MANN

Ricki Hallgarten war siebenundzwanzig Jahre alt, als er sich in Utting am Ammersee erschoß.

Er hätte es nicht getan, wenn er in irgendeinem greifbaren Sinne „unglücklich“ gewesen wäre. Das reale Unglück wiegt gering für Menschen von seiner Art, sie setzen ihren Ehrgeiz darein, mit ihm fertig zu werden. Daß er das Glück nicht mehr ertragen konnte, erst das trieb ihn in die Verzweiflung. Es stand alles so gut. Eine Fülle von Leben bot sich ihm an. Er aber meinte, daß schon das Leben selber ein Fluch sei, den er keinesfalls mehr aushalten könnte. Gleichzeitig liebte er noch das Leben. Er versuchte mit allen seinen Kräften zu erzwingen, daß in ihm diese Liebe siegte, statt dieser Dunkelheit. Sein Wille stand auf der Seite des Lebens. Man darf nicht sagen, er hat sterben „wollen“; er hat leben wollen, das ist gewiß. Aber die Sucht zum Tode verfolgte ihn, wie der unbarmherzige Mörder sein Opfer. Schließlich konnte er nicht länger standhalten. Er hat sich furchtbar Mühe gegeben, immer wieder versucht, das Dunkle abzuwehren. Denn er war tapfer. Der Kampf dauerte lang.

* Aus einer Erinnerungsschrift.

Mit einer Standhaftigkeit aber, die uns entsetzt, bedrohte das Nächtige, manisch Depressive, Negative unaufhörlich diese Summe von Wärme, kindlichem Temperament, Witz, Talent und Lebensfreudigkeit — um sie schließlich aufzuheben, zu vernichten.
Er hat den Tod nie gefürchtet, dazu stand er auf zu intimem Fuße mit ihm. Ich glaube nicht einmal, daß er ihn „geliebt“ hat im romantischen Sinne, daß der Tod die Verführung, das Laster für ihn bedeutete. Er stritt sich mit ihm und fühlte, daß er eines Tages unterliegen würde. Deshalb war seine Stellung zum Tode nicht nur völlig unsentimentalisch und unpathetisch, sondern sogar zynisch und witzig-aggressiv. Er konnte über jemand die tollsten Witze machen, nur eben, weil er gestorben war. Von dem, was er selber wohl seit Jahren immer unbedingter vor hatte, sprach er niemals als von etwas Fürchterlichem, dem er nicht entrinnen könne, sondern eher als von einer fatalen Sache, die einmal erledigt werden müsse.

*

Er war verschwenderisch begabt zum Umgang mit Menschen, aber immer wieder einsamkeitsüchtig. Dabei ertrug er die Einsamkeit nicht. Er litt unter ihr, aber aus einem schrecklichen Leidensbedürfnis mutete er sie sich immer wieder zu. Sie muß für ihn etwas wie eine bittere Verpflichtung und zugleich wie eine etwas lasterhafte Neigung gewesen sein, der man ab und zu nachgibt. Die Einsamkeit zerrüttete seine Nerven, anstatt daß sie sich an ihr erholten. Unter Menschen — oder vor allem, wenn er nur ein oder zwei Partner hatte —, kannte man ihn, trotz gelegentlicher Launenhaftigkeit, beinah nur witzig, aufmerksam, warmherzig und von einem Charme, der den alten Bauer, mit dem er seine Scherze machte, den Handwerker und den Chauffeur ebenso hinriß, wie uns, für die er aus einem unerschöpflichen Schatz von Anspielungen, Zitaten und geheimen Einverständnissen immer neue Überraschungen holte.
Er war sehr mitteilungsbedürftig, sprach gerne, und auch gern über seine inneren Zustände. Der Schmerz aber — der eigentliche letzte Schmerz über die Existenz aller Dinge, über die eigene Existenz — ist nicht mitteilbar. Er verschließt sich dem Wort. Man versucht, sein Wesen anzudeuten, man benennt ihn; aber er bleibt unfaßbar hinter unseren Worten.
Die Frage nach der Sendung, — oder, bescheidener gesagt: Daseinsberechtigung — des Künstlers in dieser Zeit, stellte er sich wohl selten intellektuell — er war kein Mensch des Verstandes —, aber diese Frage saß ihm im Blute, wie eine Krankheit. — Die Frage selbst ist riesengroß, wir können sie hier kaum streifen und erwähnen sie nur als einen Bestandteil seiner Leidensursachen... Einer der berühmtesten deutschen Zeichner, Mit-

glied der kommunistischen Partei, hat mir mit einer erbitterten und etwas leidverzerrten Grausamkeit versichert, der Künstler sei in der Tat sozial überflüssig. Propaganda könne man auch einfacher und von zuverlässigerer Bedienung haben; zu etwas anderem aber tauge die Kunst nicht. — Die Kunst Ricki Hallgartens, nein, sie taugt wohl nicht einmal zur Propaganda. Sowohl der Kommunismus, als der militante Nationalismus, wollen die Kunst zunächst optimistisch; nur so hilft sie zum Aufbau der sozialistischen Gesellschaft oder zur Machtvergrößerung des Vaterlandes, und hat Daseinsberechtigung nur so. Aber den Schmerz feiern? Die Urangst? — Das erhöht doch weder den Arbeitsenthusiasmus, noch den patriotischen Elan.

Der Künstler von Rang wäre mir unvorstellbar, der Anfechtungen dieser Art nicht kennt. Die revolutionäre Sendung der Kunst selbst scheint in Frage gestellt. Erst wenn diese verkrachende Wirtschaftsordnung ihre neue Form gefunden hat, wird die Kunst, innerhalb dieser Form, ihr erlösendes, sprengendes, revolutionäres Werk wieder beginnen können — so sagen wir uns. Daher das oft nicht sehr ehrenvolle Anschlußbedürfnis des Künstlers an eine der kollektiven Mächte der Zeit, in deren breitem Schatten er sein einsames Handwerk beruhigter treiben zu können glaubt; daher der Haß des modischen Intellektuellen auf den Begriff des „Individualismus“ — als wenn ein nicht-„individualistischer“ Künstler überhaupt nur ausdenkbar wäre.

Der Materialismus ist keine Weltanschauung für diesen Gezeichneten, den wir Künstler nennen. Und wenn der Staat in der (Plan)-Wirtschaft aufgeht, so wird der Künstler nie im Staate aufgehen.

Eine Natur, wie die Ricki Hallgartens, war empfindlich genug, die ganze Bitterkeit dieser Problematik — die soziale und geistige Isolierung des Künstlers in der Übergangszeit — zu spüren —; und radikal, unerbittlich genug, um jeden kompromißlerischen Anschluß an eine der kollektiven Heilslehren abzulehnen. — Freilich, wäre sein Vertrauen zum Leben, seine Freude an ihm stärker geblieben — er hätte sich über diese Problematik hinweggesetzt und sie in sich produktiv gemacht, wie wir uns alle bemühen. Aber die zeitgebundene, begründete Not des Gewissens vereinigte sich bei ihm zu bitter mit der zeitlosen, rational unbegründeten Not des Herzens. Wahrscheinlich konnte er eines nicht mehr von dem anderen trennen. Es wurde zu viel, er machte die Augen zu, ließ sich fallen, gab nach.

*

Er wurde Künstler durch den Radikalismus des Herzens. Dieser Radikalismus war sein Künstlertum.

Denn es war nicht nur die späte Stimmung alter Bürgerfamilien, das halbpathologische Talent der Degeneration. Etwas in ihm war völlig ursprünglich, ein Anfang. Durch eben diesen naturhaften Radikalismus gelang es ihm, fast klassenlos zu werden. Er lebte in Amerika als Proletarier. Er hätte auch in Sowjetrußland leben können — wenn man die notwendigen Äußerungen seines freilich asozialen Kunsttriebes ihm dort hätte durchgehen lassen.
Man muß wissen, woher er kam. Er kam aus einem reichen Hause bürgerlicher Kultur. Sein Großvater, jüdischer Philantrop, Millionär, Mann der Güte und der geschäftlichen Aktivität. (Später erzählte man Ricki in Amerika, dieses philantropisch verwendete Riesenvermögen sei hauptsächlich durch Sklavenhandel erworben worden, so war die bürgerliche Kultur.) Sein Vater, der im Telephonbuch als „Privatgelehrter" stand; geistreicher Plauderer gediegenen Stils, freundlicher Kenner von Musik und Literatur; Studien über Balzac im Schreibtisch, Bibliothek mit seltenen Erstausgaben; sein Haus, ein kulturelles Zentrum der Stadt, mit Kammermusik und guten Tischreden. Kunstmaler, Bankiers und Professoren an der Abendtafel. Äußerster Liberalismus in allen Gesinnungsfragen. Die beiden Söhne, die sich abends fein umziehen müssen. Der Poet Ganghofer, Rickis Taufpate. Freilich: Krieg, Inflation, Tod des Vaters, Wirtschaftskrise zerstören auch diese Idylle. Ricki aber war schon vorher ausgebrochen; ausgebrochen mit seinem Herzen und mit allen seinen äußerlichsten Sitten.
Er hat früh angefangen zu arbeiten, als ganz junger Mensch hauptsächlich kunstgewerblich, und das mit großem Geschick. Gleichzeitig aber begann sich schon sein eigener, persönlicher Stil zu bilden, an dem er dann festhielt mit einer merkwürdig zähen, fast manischen Konsequenz. Aus den Jahren 1923, 1924 gibt es schon Bilder, die von keinem anderen auf der Welt sein könnten, als von ihm. Das macht ihren Wert aus, bei all ihrer technischen Ungeschicklichkeit.
Er arbeitete langsam und mit einem fanatischen Ernst. Jeder Pinselstrich an einer Komposition bedeutete ihm Wollust und Tortur. Jean Cocteau erzählte von sich, als er im Krankenhaus über seinen Zeichnungen arbeitete, habe die sanfte Pflegerin Angst bekommen vor ihm. „Sie sehen aus wie ein Mörder, wenn sie arbeiten —", sagte ihm die Erschreckte. Auch Rickis Gesicht fand man mörderisch, wenn man ihn bei der Arbeit überraschte. Er stand wütend da, das verwilderte Haar in der niedrigen Stirne, mit einem Blick, als wolle er ein Opfer vernichten, die Leinewand anstierend.
Übrigens beschränkte sein künstlerischer Ehrgeiz sich niemals auf die bildende Kunst allein, wenn er auch nur hier wirklich produktiv wurde. Es lockte ihn immer, zu schreiben. Seine Verse zu den Kinderbilderbüchern

sind reizend, und er dichtete, mit meiner Schwester zusammen, das Kinderspiel von „Jans Weihnachtshündchen“. Er hatte eine große Begabung für Rhythmus und Klang des Verses. Bei seinen Sachen fand ich einen kaum begonnenen Entwurf aus dem Jahre 1929, es sollte ein Buch von ernsten Versen und Bildern werden und „Die Mahlzeit der Tiere“ heißen. Das Literarische scheint ihn an diesem Unternehmen mehr gereizt zu haben, als das Zeichnerische, denn es waren nur einige Verse notiert:

„Manches Tier und dessen Fressen
Wird in diesem Buch gesichtet.
Wie sie grasen, saufen, laufen
Malte ich und hab's bedichtet.

Sieh die jungen Bullen schnullen
An der Kühe schlaffem Euter.
Manche von den Kühen mühen
sich zu finden letzte Kräuter.

Sieh der alten Bauern Trauern
über ihrer Kühe Leiden.
Unter düsteren Bäumen träumen
sie von Gras und fetten Weiden.“

Trotz dem tiefen Reiz dieser Strophen: Ricki Hallgarten war Maler. In keiner anderen Kunstform war er völlig geschickt, das Eigentliche seines Wesens, das Geheimnis seiner Person durch die Form zu objektivieren und so allgemeines Gut werden zu lassen. Auf einigen seiner Bilder und Blätter ist ihm dies ohne Frage gelungen. Freilich, das Ungleichartige und scheinbar Widerspruchsvolle seines Wesens hat seinen Niederschlag auch in manchen seiner Arbeiten gefunden. So steht oft das Barocke, Manirierte, Schnörkelige neben dem bezwingend, dem tödlich Echten. Kenner, die sich mit seiner Arbeit am meisten beschäftigt haben, wollen hier das Dekorative, Äußerliche, ja, Kunstgewerbliche dicht beim Tiefsten, Persönlichsten, Tragischsten finden. Einige seiner Bilder aber sind durchaus rein. Sie sind sein Vermächtnis.

Das magere, eckig-anmutige Kind und die selbst fast noch kindliche Mutter; die Verrenkung des Krüppels, des Akrobaten und des stürzenden Radfahrers; der verzweifelte Greis; die blasse Stirne der Schlafenden; das Huschen, Springen und traurige Sich-Kauern der Tiere — der Hunde, Pferde und Katzen; und als Landschaft immer: der eisige Frieden des Hochgebirges in rosa, blauen und schwarzen Tönen; manchmal die jammervoll überfüllte Vorstadtgasse oder ein enger Platz. Welches Drama spielt sich vor diesen Bergen ab, was für Stimmen kommen aus diesen Tälern? Diese schlafenden Stirnen — von was für Träumen werden sie heimgesucht? Und was ist das Gespräch dieser Krüppel? Wovor fürchtet

sich die stumpfe Sinnlichkeit auf manchem dieser süß vertierten Gesichter? Überall ist der Schmerz; überall dieser Fluch, der nur manchmal zu einer schwermütigen Anmut sich löst.
Da seine Kunst in keine der bestehenden Richtungen einzuordnen war — auch nicht in eine der organisierten Outsider-Gruppen, wie etwa der Surrealisten — war er wohl das, was man einen „Einzelgänger“ nennt; und da er früh selbständig arbeitete, war er wohl auch ein „Autodidakt“. Trotzdem hatte er natürliche Vorbilder. Ich erinnere mich, mit welcher Ehrfurcht er den Namen Brueghel nannte. In seinen ersten Anfängen beeinflußten ihn Kubin, dann Barlach. Später bewunderte er unter den Lebenden am meisten Beckmann. Eine kurze Zeit lang schien der Einfluß Klees wirksam werden zu wollen, aber er entfernte sich bald wieder von ihm; es gibt von ihm kein „abstraktes“ Bild. Das Werk Picassos etwa hat ihn verhältnismäßig wenig aufnahmewillig gefunden. Der nachgerade schon etwas modische Neo-Klassizismus lag seiner Natur fern, die das Skurile höchstens in der reinen Landschaft entbehren konnte.
Wir setzen dieses Werk, das wir so lieben, nicht herab, wenn wir seine Begrenztheiten aufweisen und unseren Kummer aussagen über all das, was nun nicht aus ihm geworden ist. So wie es da ist, möchten wir, daß es geliebt würde, nicht nur von uns und den Freunden, die es mit haben entstehen sehen. Soll nun noch gefragt werden, was „bleiben“ wird von dieser Arbeit eines kurzen und so heftig gelebten Lebens? Diese Frage ist doch immer die falsch gestellte. Das Gesetz der Vergänglichkeit, die ungeheuere Relativität alles irdischen Bestandes macht sie absurd. Wenn wir aber so tun, als könnten wir sie beantworten, die absurde Frage, so müssen wir wohl sagen, daß, was bleibt, nur das Reine ist. Lassen wir keine andere Rangordnung gelten. Dann kann auch das schmalste Werk bestehen neben dem mächtig in die Breite gewachsenen.
Sein Leben war rein — rein noch in allen seinen Krämpfen und Verwicklungen. Er hat die Wahrheit seines Lebens nicht in einem Augenblick seines Lebens verraten. Das ist viel, entscheidend viel, in einer Zeit, wo fast alle von einem Verrat an sich selbst zum nächsten leben.
Um eben dieser Reinheit willen verdiente sein Werk, für dessen Ruhm er, als er lebte, nie einen Gedanken gehabt und nie einen Finger gerührt hat, daß man es jetzt nicht vergesse, sondern daß wenigstens der kleine Kreis von Menschen in diesem Lande, die das Echte vom Falschen noch unterscheiden können, sein Gedächtnis bewahrt.
Den armen Kranz, den wir also jetzt noch hinlegen vor diesem zugleich so fragmentarischen und so in sich abgeschlossenen Werke — er selber hat ihn ja schon bezahlt mit so vielen Schmerzen.

Der Gärtner

von KARL ČAPEK, Illustrationen von JOSEF ČAPEK

I. Wie man Gärten anlegt

Gärten kann man auf verschiedene Art anlegen; die beste ist die, einen Gärtner zu nehmen. Der Gärtner pflanzt dann verschiedene Stöcke, Reiser und Besen an, von denen er behauptet, daß es Ahorne, Weißdorne, Flieder, Hochstämme, Halbstämme und andere Natursorten seien; dann wühlt er in der Erde herum, kehrt das Unterste zum Obersten, drückt sie wieder glatt, macht aus Schlacke Wege, steckt hier und dort irgendein verwelktes Laub in die Erde, von dem er erklärt, es seien Perennen, sät den Samen für den künftigen Rasen aus, den er englisches Raygras und Straußgras, Fuchsschwanz, Kammgras, Riedgras nennt, und geht dann fort, den Garten braun und kahl wie am ersten Tage der Erschaffung der Welt zurücklassend; nur legt er euch ans Herz, all die Gartenerde täglich sorgsam zu begießen und, bis das Gras zu wachsen anfängt, Sand für die Wege zuführen zu lassen. Nun gut.

Tut man das täglich, beginnt in vierzehn Tagen Unkraut statt Gras zu

Anmerkung der Redaktion: Zwei Kapitel aus dem Buch „Das Jahr des Gärtners" von den Brüdern Čapek, das in diesen Tagen im Verlag Bruno Cassirer, Berlin, erscheint.

wachsen. Es ist ein Naturgeheimnis, warum sich aus dem besten Rasensamen das üppigste und stachligste Unkraut entwickelt; vielleicht sollte man Unkrautsamen aussäen, um einen schönen Rasen zu bekommen. Nach drei Wochen ist der Rasen dicht mit Disteln und anderem kriechenden oder ellentief in der Erde verwurzelten Unkraut bewachsen; versucht man es aus der Erde zu ziehen, reißt es gleich oberhalb der Wurzel ab oder nimmt einen ganzen Erdklumpen mit. Es ist schon so: je größer das Luder, desto besser gedeiht es.

Inzwischen verändert sich durch eine geheimnisvolle Umwandlung der Materie die Schlacke der Wege in die klebrigste und schlüpfrigste Tonerde, die man sich nur vorstellen kann.

Nichtsdestoweniger muß man das Unkraut aus dem Rasen entfernen; man jätet und jätet, und hinter jedem Schritt verwandelt sich der künftige Rasen in kahle, braune Erde, wie sie am ersten Tag der Erschaffung der Welt ausgesehen haben mag. Nur an zwei oder drei Stellen bemerkt man einen grünlichen Schimmer, wie ein hingehauchter, schütterer Flaum; da gibt es keinen Zweifel mehr, das ist Gras. Man geht auf den Fußspitzen umher und jagt die Spatzen weg; doch während man auf den Boden starrt, kommen, noch ehe man sich besinnt, auf den Stachelbeer- und Johannisbeersträuchern die ersten Blättchen heraus. Immer kommt einem der Frühling zuvor.

Das Verhältnis zu den Dingen hat sich geändert. Regnet es, sagt man, es regne auf den Garten; scheint die Sonne, scheint sie nicht bloß so, sondern scheint auf den Garten; ist es Nacht, stellt man mit Befriedigung fest, daß sich der Garten ausruhe.

Eines Tages wird man die Augen öffnen, und der Garten wird grün sein, das hohe Gras im Tau erglänzen, pralle, bräunliche Knospen aus dem Dickicht der Rosenkronen hervorgucken; und die alternden Bäume werden breitästig und dunkel, mit schweren Kronen und voll verwesendem Duft feuchten Schatten spenden. Nichts wird mehr an den zarten, kahlen und braunen Garten jener Tage erinnern, an den spärlichen Flaum des ersten Grases, an das armselige Aufbrechen der ersten Knospen, an all die erdige, arme und rührende Schönheit des Gartens, der angelegt wurde.

Nun gut, jetzt aber heißt es begießen, jäten und die Steine aus der Erde klauben.

II. Wie der Gärtner entsteht

Allem Anscheine zuwider wird der Gärtner weder aus einem Samen, noch einem Triebe, noch einem Knollen oder Ableger geboren, sondern entsteht durch die Erfahrung, durch die Umgebung und die Naturbedingungen.

Solange ich klein war, hatte ich ein feindseliges, ja schadenfrohes Verhältnis zu Vaters Garten, weil mir verboten war, auf den Beeten herumzutreten und unreifes Obst zu pflücken. Ähnlich war es auch dem Adam im Paradiesgarten verboten gewesen, auf den Beeten herumzutreten und Obst vom Baum der Erkenntnis zu pflücken, weil es noch nicht reif war; nur daß Adam, so wie wir Kinder, doch das unreife Obst pflückte und deshalb aus dem Paradies hinausgejagt wurde. Von dieser Zeit an ist und bleibt das Obst am Baume der Erkenntnis unreif.

Solange sich ein Mensch in der Blüte seiner Jugend befindet, glaubt er, eine Blüte sei das, was man im Knopfloch trägt oder einem Mädchen schenkt; er hat nicht das richtige Verständnis dafür, daß eine Blüte etwas ist, das überwintert, was man umgräbt und düngt, umsetzt und für Stecklinge verwendet, beschneidet, anbindet und von Unkraut, Fruchtlagern, trockenen Blättern, Blattläusen und Meltau befreit; statt die Beete umzugraben, läuft er den Mädchen nach, befriedigt seinen Ehrgeiz, genießt die Früchte des Lebens, die er nicht selbst aufgezogen hat, und verhält sich überhaupt im ganzen destruktiv. Es ist eine gewisse Reife, ich würde sagen ein gewisses väterliches Alter vonnöten, um Amateurgärtner werden zu können. Uberdies muß man einen eigenen Garten haben. Gewöhnlich läßt man ihn von einem Berufsgärtner anlegen und denkt, daß man nach getaner Arbeit in den Garten gehen und sich über die Blumen freuen und dem Zwitschern der Vögel lauschen werde. Eines Tages setzt man selbst mit eigener Hand eine Blume ein; ich tat das mit der Hauswurz. Dabei dringt durch einen Riß in der Haut oder sonst irgendwie etwas Erde in den Körper und verursacht eine Vergiftung oder Entzündung. Kurzum, der Mensch bekommt das Gartenfieber.

Ein andermal entsteht ein Gärtner durch Ansteckung seitens der Nachbarn; er sieht vielleicht, wie beim Nachbar die Pechnelke blüht, und denkt sich: verdammt, warum könnte sie nicht auch bei mir blühen? Das wäre noch schöner, daß ich das nicht besser träfe! — Von da an verfällt der Gärtner immer tiefer und tiefer der neu erwachten Leidenschaft, die durch weitere Erfolge genährt und durch weitere Mißerfolge aufgepeitscht wird; der Sammlertrieb bricht bei ihm durch.

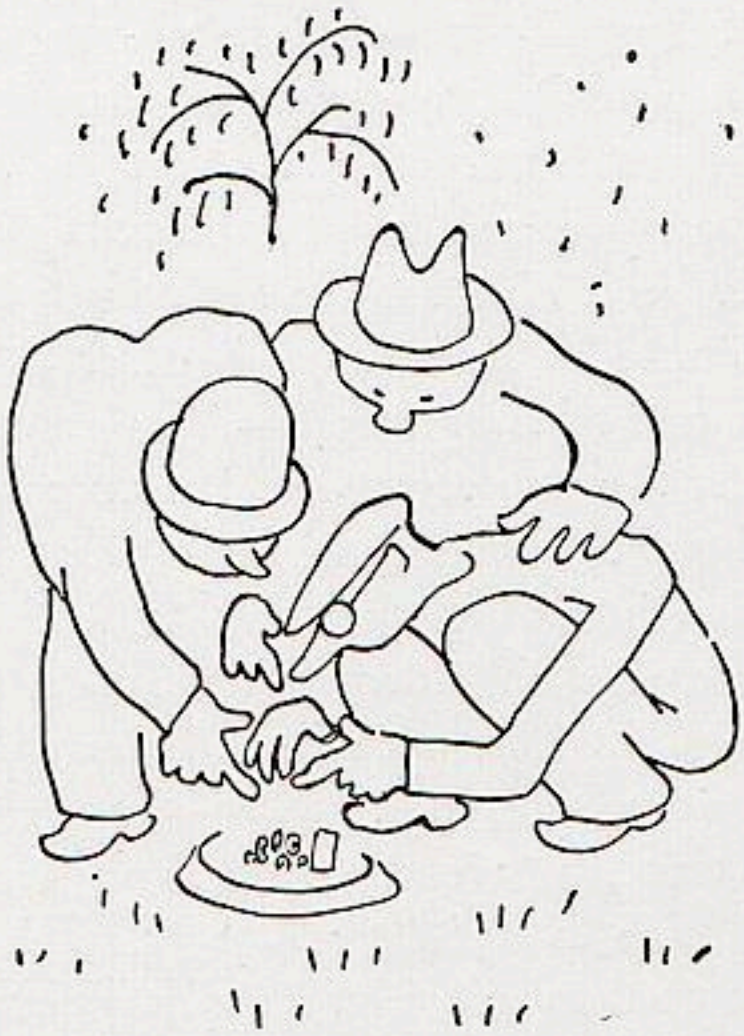
Es soll sich nur ja niemand einbilden, echte Gärtnerei sei eine bukolische oder beschauliche Tätigkeit. Eine unstillbare Leidenschaft ist sie, wie alles, was ein gründlicher Mensch anfängt.

Jetzt will ich noch verraten, woran man einen wirklichen Gärtner erkennt. „Sie müssen mich besuchen," sagt er, „ich muß Ihnen meinen Garten zeigen." Kommt man also hin, um ihm Freude zu machen, findet man sein Hinterteil irgendwo zwischen den Perennen emporragen. „Ich

komme gleich," sagt er über die Schulter hinweg, „ich setze nur das hier um." „Lassen Sie sich nicht stören," erwidert man ihm freundlich. Nach einiger Zeit ist das Zeug wahrscheinlich schon umgesetzt; kurzum, er erhebt sich, macht einem die Hand schmutzig und sagt, vor Gastfreundschaft strahlend: „Also kommen Sie, schauen Sie sich ihn an; es ist zwar nur ein kleiner Garten, aber — einen Augenblick," sagt er und bückt sich zu einem Beet nieder, um einige Gräser auszujäten. „Also kommen Sie. Ich zeige Ihnen einen Dianthus Musalae, da werden Sie Augen machen. Herrgott, hier habe ich vergessen, aufzulockern," sagt er und beginnt in der Erde herumzustochern. Nach einer Viertelstunde richtet er sich wieder auf und meint: „Richtig, ich wollte Ihnen ja die Glockenblume, Campanula Wilsonae zeigen. Das ist die schönste Glockenblume, die — warten Sie, ich muß den Rittersporn da anbinden." Sobald er ihn angebunden hat, erinnert er sich: „Ach ja, Sie wollten den Reiherschnabel sehen. Einen Augenblick," brummt er, „ich will nur diese Aster hier umsetzen; sie hat zu wenig Platz." Worauf man auf den Fußspitzen davonschleicht und das Hinterteil des Gärtners zwischen den Perennen emporragen läßt.

Und sobald er einem wieder begegnet, sagt er: „Sie müssen mich besuchen kommen; bei mir blüht eine Rose, so etwas haben Sie noch nicht gesehen. Also Sie kommen? Aber bestimmt."

Nun gut: besuchen wir ihn, um zu sehen, wie das Jahr vergeht.



Schluß mit der Kunstdemagogie!

von KARL SCHEFFLER

Junge Kunsthistoriker haben es heute schwer, sich zur Geltung zu bringen, wenn ihnen stille wissenschaftliche Arbeit zu entsagungsvoll erscheint. Vor zehn Jahren noch war es leichter. Damals konnten sie als Apostel des Expressionismus durch die Lande reisen und sich als Propheten gebärden. Long ago! Heute bleibt ihnen nur eines übrig, wenn sie das Zeitgemäße tun wollen: sie müssen in die Politik gehen. Natürlich dorthin, wo sie am aktuellsten ist, wo sie demagogisch betrieben wird.

Ein ehrgeiziger junger Kunsthistoriker hat uns eben wieder gezeigt, wie es gemacht wird. Er heißt Ferdinand Eckhardt und hat ins Septemberheft der „Tat" einen Aufsatz geschrieben, dem er den Titel gibt: „Schluß mit dem Kunstbetrieb!"

Die „Tat" hat mit diesem Beitrag ihre Tätigkeit auch auf das Gebiet der Kultur und Kunst ausgedehnt. Leider tut sie es nicht positiv, was sie sich selber schuldig gewesen wäre. Einsichtige Freunde werden bedauern, Gegner werden sich freuen, daß die Redaktion bei diesem ersten Versuch gleich einem falschen Propheten aufgesessen ist. Eckhardt hat sich bekannt gemacht durch Propaganda für den begabten, früh verstorbenen Walter Gramatté; als Sprecher für diesen Maler haben auch wir ihm hier neulich das Wort gegeben. Zur Beurteilung eines großen Ganzen ist Eckhardt aber weder der Einsicht, noch — wie sich jetzt zeigt — der Gesinnung nach befähigt. Sonst hätte er auch nicht Hermann Schmitz und dessen Buch „Revolution der Gesinnung" als Eideshelfer herangezogen, er hätte berücksichtigt, warum dieses Buch, wie er schreibt, „von der maßgebenden Presse bis heute totgeschwiegen wurde".

Der unbefangene Leser von Eckhardts Aufsatz fühlt, daß darin sehr scharf angegriffen wird; wer und was aber angegriffen wird, bleibt verschwommen. Deutlich wird nur, daß sich der Hauptstoß gegen die Berliner Museen richtet, daß sie um jeden Preis verdächtigt werden sollen. Und dieses eben ist ein Stück Politik der Zeit.

Unsere Leser wissen, daß die Museen in „Kunst und Künstler" oft kritisiert worden sind, und sie kennen auch mein Buch „Berliner Museumskrieg" (1921). Zu einer Zeit, als Korrekturen noch möglich waren, ist nirgends schärfer als hier gegen museale Großmannssucht und falsche Sammelpolitik geschrieben worden. Der Feldzug gegen das Unwesen der Restaurierungen und der Expertisen ist hier begonnen und — mit unleugbarem Erfolg — entschieden worden. Eben darum ist es aber nun unsere Pflicht, Angriffe, die dasselbe Ziel haben, zurückweisen zu helfen, wenn sie ungerecht, unter dem Schein zahlenmäßiger Exaktheit unsachlich und in der Gesinnung demagogisch sind.

Zum Teil polemisiert Eckhardt gegen Dinge, die längst erledigt und nicht mehr zu ändern sind, die als Erbe übernommen werden mußten und den heutigen Männern nicht zur Last fallen. Dann bringt er mit den Museen alles Mögliche willkürlich zusammen: das preußische Kultusministerium, die Kulturpolitik des Reiches, die Notgemeinschaft der Wissenschaften, die Universitäten, das Bibliothekswesen, den Rundfunk, die Krise des Kunstsammelns, Politik, Ethik und Statistik: alles konfus durcheinander, so daß es von Widersprüchen wimmelt.

Es sind viele Zahlen aus dem preußischen Haushaltsplan angeführt; doch sind sie fast alle irgendwie falsch angewandt worden. Und bleiben zum Teil noch falsch, nachdem der Generaldirektor Waetzoldt die Fehler dann aufgedeckt und Eckhardt in einer Entgegnung (eine Notverordnung hätte seine Fehler verschuldet) retouchiert hat. Unerwähnt sind, zum Beispiel, geblieben die Einnahmen der Berliner Museen; nicht berichtigt worden ist die Behauptung, die Nationalgalerie mit ihren Dependenzen gäbe jährlich

L. CRANACH D. J., PRINZESSIN ELISABETH VON SACHSEN. PINSELZEICHNUNG, Z. T. IN ÖLFARBE AUSGEFÜHRT

AUSGESTELLT IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN

231 000 Mark für Gehälter aus, obwohl der Etat für die von Eckhardt angeführten Beamten und Angestellten nur rund 137 000 Mark beträgt und die wissenschaftliche Leitung (Direktor und zwei Kustoden) nur etwa 33 000 Mark kostet. In dieser Weise ist fast alles schief.

Mit dem betonten Hinweis auf den Millionenetat will Eckhardt ein strafbares „Mißverhältnis zwischen den Gehältern und den Verwendungsgeldern" (Ankaufsfonds) beweisen. Daß bei den Berliner Museen die Gehälter den Hauptposten ausmachen, wußten wir aber ohnehin. Anders kann es ja gar nicht sein. Museen solchen Umfanges brauchen nun einmal Direktoren, Kustoden, Hilfsarbeiter, Verwaltungsbeamte und ein kleines Heer von Aufsehern. Wenn Zeiten kommen, in denen gespart werden muß, so wird naturgemäß der Erwerbungsfond immer zuerst gekürzt werden müssen. Wollte man die Beamten entlassen, so müßten die Museen geschlossen und den Beamten doch Pensionen gezahlt werden. Warum also dieser künstliche Lärm? Weil der Publizist heute stets seiner Wirkung sicher ist — leider! —, wenn er „enthüllt", die Gehälter von Beamten der Republik seien zu hoch. Ein Mann von Geist und Gewissen wird solcher populären Wirkung eher ausweichen, als daß er sie sucht. Eckhardt sucht sie.

Besonders empört er sich darüber, daß die Museen in den Vordergrund den Begriff der künstlerischen „Qualität" stellen. (Ach, täten sie es doch unbedingter!) Seine Abneigung gilt nicht nur dem Wort, das ja nicht sehr schön ist, wofür es einen kurzen Ersatz aber nicht gibt, sie gilt vielmehr auch dem Grundsatz, den bleibenden Kunstwert allem voranzustellen. In dieser Verbindung fällt bei ihm dann prompt das Wort „national". Natürlich, das mußte kommen; Augen rechts! Er, ein Kunstforscher, stellt die These auf, absolute Qualität gäbe es überhaupt nicht. Es ist wahr, daß die Beurteilung selbst der absoluten Kunstwerte beständig schwankt, einmal mehr, einmal weniger; der Kunstforscher aber, der nicht einsieht und fest davon überzeugt ist, daß das Meisterhafte in der Kunst so wirklich und wahr ist, wie ein Naturgesetz, wie das ewige Gefühl in unserer Brust es ist, der sollte, so lange es noch Zeit ist, von der Kunst lassen; denn er hat die Idee seines Berufs nicht erfaßt.

Von der Qualität kommt Eckhardt wie von selbst zum Kunsthandel. Da versucht er nun nichts geringeres, als eine Denunziation. Ohne, obwohl dazu aufgefordert, auch in seiner Entgegnung, Namen zu nennen und Beweise zu bringen. Er behauptet, die Museumsbeamten trieben „im Schlepptau des Kunsthandels", sie dienten „nackten händlerischen Interessen". Dieses ist eine Diffamation nach zwei Seiten. Einmal wird der Kunsthandel verächtlich gemacht, es wird getan, als sei es minderwertig, mit Kunst zu handeln. Auch dieses ist eine Haltung, die stets auf Laien wirkt, weil sie der falschen Romantik schmeichelt, es sei unsittlich, Kunst und Geld in Verbindung zu bringen. Würde dieser Meister Eckhardt, wenn er Museumsdirektor wäre — sagen wir einmal im „Dritten Reich" — dem Handel weit aus dem Weg gehen? Das würde seinem Museum dann nicht gut bekommen. Ein Museumsdirektor, ein großer Herr der Kaiserzeit, machte einem jungen Kollegen einst Vorwürfe, als er ihn einen Kunsthändler mit Händedruck begrüßen sah. „Ich gebe einem Kunsthändler nicht die Hand", sagte er stolz. „Na ja", meinte der Jüngere, „darum haben Sie in Ihrem Museum auch so schlechte Bilder". Es gehörte zur Museumsreform Bodes, der in solchen Dingen ein großer produktiver Realist war, daß er den Kunsthandel lebendig für die Museen interessiert hat. Unendliches haben sie davon profitiert. Über die moralinsauren Anmerkungen Eckhardts hätte Bode nur gelacht, wie er lachen konnte: vernichtend.

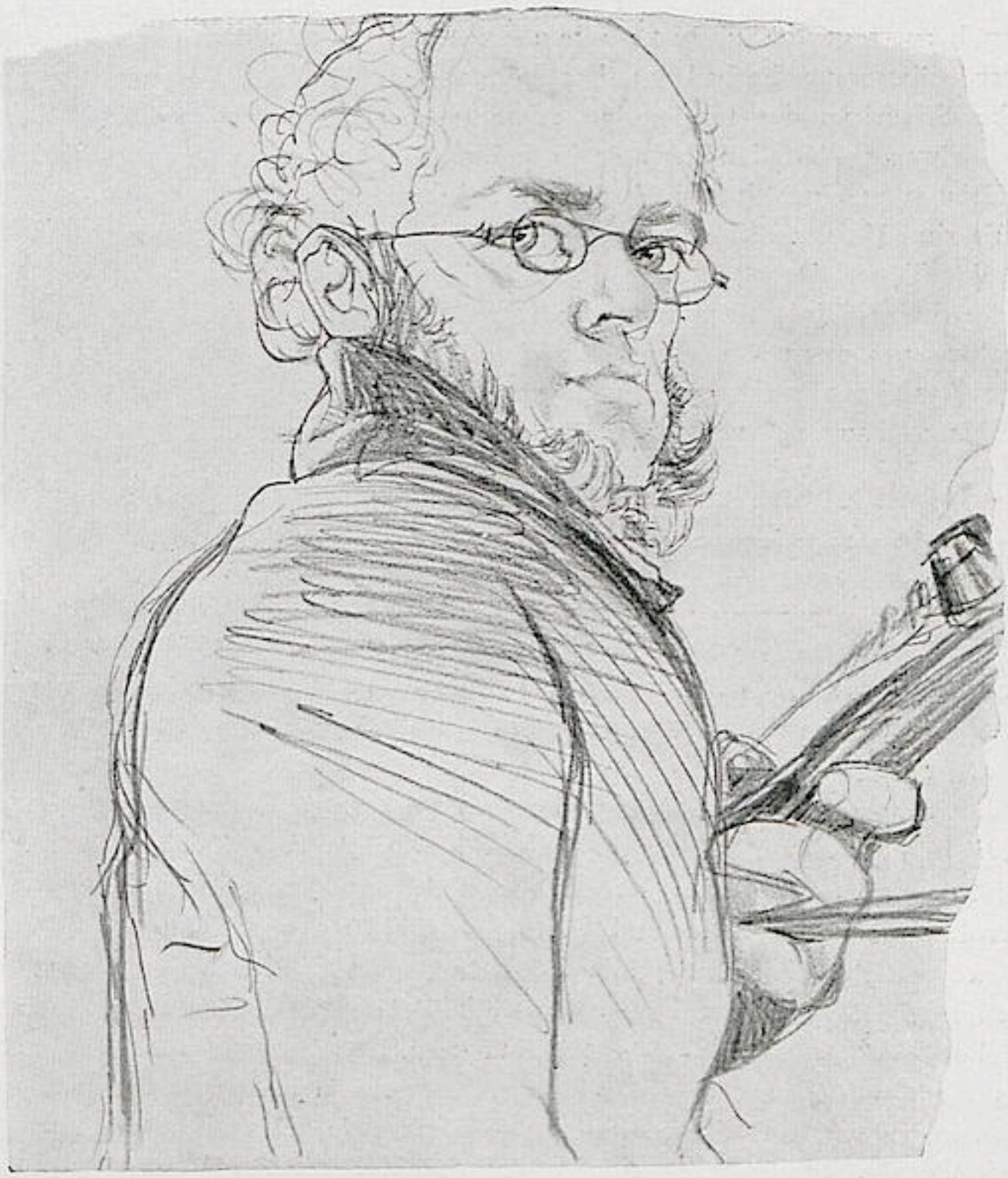
Am schlimmsten ist die Verdächtigung, die Mehrzahl der Museumsdirektoren sei vom Kunsthandel in einer unsittlichen Weise abhängig. Die Herren werden wohl für sich

BUCHDECKEL. ELFENBEIN. WESTDEUTSCH
9.–10. JAHRHUNDERT
AUSGESTELLT IM DEUTSCHEN MUSEUM, BERLIN

selbst sprechen; zum Teil hat es schon in ihrem Namen der Generaldirektor wirkungsvoll getan. Aber auch jeder Kenner des Berliner Museumswesens muß aus Gerechtigkeitsgefühl und um der Anständigkeit der Kritik willen solche Behauptungen als objektive Unwahrheiten kennzeichnen. Hier wird der Kampf Eckhardts bösartig, denn hier geht es ihm um die Aufhetzung trüber Leidenschaften. Es fehlt nur noch eine heute sehr gangbare Vokabel und es ist das Niveau erreicht, wohin die Politik neuerdings so gern hinabsteigt: das Souterrain.

Zuletzt werden die Museen, wird im weiteren Sinne der Staat für die Krise der Kunst verantwortlich gemacht. Da Höchstleistungen nur auf breiter Grundlage entstehen könnten, heißt es, wäre es eine Sünde, den Durchschnitt verhungern und verkommen zu lassen. Wer seine Leser ernsthaft glauben machen will, der Staat oder gar das Museum könnten Höchstleistungen der Kunst auch nur mittelbar hervorbringen, die großen Bewegungen der Kunst dirigieren und der Natur gewissermaßen die Arbeit der Selektion abnehmen — der scheint nicht mehr von dieser Welt zu sein. Und doch ist Eckhardt nur zu sehr von dieser Welt. Denn zum Schluß sagt er, „der Staat werde nicht umhin können, binnen kurzem die maßgebenden Stellen mit Persönlichkeiten zu besetzen, die einen prinzipiell anderen Weg gehen als bisher." Das hätte er kürzer ausdrücken können: den Weg frei zur Futterkrippe!

Wir haben uns mit Eckhardts Aufsatz ausführlicher beschäftigt, als er es seiner „Qualität" nach verdient, weil er ein Symptom ist. Angeblich sollen Mißstände abgestellt werden. In Wahrheit ist es eine Hetze, in der alle gesunde Vernunft zum Teufel geht, in der man vor niedriger Ungerechtigkeit nicht zurückscheut, in der die edelsten Begriffe geschändet werden und der Name der Kunst mißbraucht wird. Es macht den neumodischen Kunstpolitikern nichts aus, Männer, die ihre Vaterlandsliebe durch eine unangreifbare Lebensleistung, die ihre Gesinnung durch Taten und Opfer und ihre Liebe zur Nation durch stille Vermehrung der nationalen Substanz erwiesen haben, roh zu beleidigen, weil diese Männer es ablehnen, im Chor der Maulhelden mitzuschreien. Die Generation der Älteren darf mit ruhigem Stolz sagen: wir hatten eine deutsche Kunst. Die jungen Kunstdemagogen von heute haben erst zu beweisen, wie es möglich sein soll, daß in der von ihnen erzeugten Atmosphäre naive Kunst und reine Kunstbetrachtung gedeihen kann.



ADOLPH MENZEL, SELBSTBILDNIS MIT PALETTE. BLEISTIFT
17,5 : 15,3 cm
AUSGESTELLT IN DER GALERIE CASPARI, MÜNCHEN

Menzel in München

von HANS ECKSTEIN

Die Menzel-Ausstellung der Galerie Caspari in München ist in diesem an Ereignissen überlokalen Interesses so armen Münchner „Kunstsommer" (von einer vortrefflich organisierten Goethe-Ausstellung in der Residenz abgesehen) die bemerkenswerteste Veranstaltung. Sie bringt eine vorzügliche Auslese von Bleistift- und Pastellzeichnungen, darunter bisher unbekannt gebliebene Blätter. Mehrere Ölstudien, Gouachen, Aquarelle und graphische Arbeiten treten ergänzend hinzu. Es gibt zwar keine Überraschungen — man begegnet einem Bekannten; aber es überrascht die Eindrücklichkeit dieser Begegnung: Menzels Zeichenkunst ist unausschöpflich und erweist sich vor den Originalen jedesmal größer, als man sie in der Erinnerung hat. Diese Hand hat sich nie ausgeschrieben: man steht betroffen vor jedem Blatt, die kleinen schnell hingeworfenen Skizzen fesseln meist nicht weniger als die größeren mehr bildmäßigen Zeichnungen,

von denen hervorragende Stücke zu sehen sind, wie die zu einem Holzschnitt im Kugler verwendete silbergraue herbstliche Kanallandschaft, die Kreideskizze zu dem Bilde „Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen", die Sepiazeichnung „Auf der Terrasse in Puhlmanns Garten" aus den vierziger Jahren und die Zeichnung eines Innsbrucker oder Salzburger Barockaltars, um nur einige zu nennen. Es sind Meisterstücke an zeichnerischer Prägnanz bei einer unerhörten Mannigfaltigkeit der Töne. Daneben eine Fülle kleiner Bleistiftzeichnungen, von denen die wundervolle Selbstbildnisskizze hier wiedergegeben ist. Ein großartiges Dokument der zur Genialität gesteigerten wissenschaftlichen Pedanterie des fanatischen Realisten ist eine große Gouache mit eisernen Rüstungen oder die Skizze von Moltkes Gummimantel — zwei „Materialstudien" von höchstem künstlerischen Formgehalt.

Das Ende des Bauhauses

Die Schließung des Bauhauses, herbeigeführt durch die nationalsozialistische Mehrheit des Dessauer Stadtparlaments, erweist sich als ein ausgesprochen politischer Akt, in dem die beginnende Herrschaft der geistigen Reaktion sich ankündigt. Das Bauhaus ist 1919 von Walter Gropius gegründet worden durch Umwandlung der ehemaligen großherzoglichen Kunstgewerbeschule in Weimar, die bereits vor dem Kriege unter der Leitung von van de Velde in entschiedener Weise den modernen Gestaltungsproblemen zugewandt war. In Fortführung dieser verpflichtenden Tradition hat Gropius das Institut zu einer aktiven Pflegestätte des modernen Baugeistes entwickelt, die allein durch ihr Bestehen revolutionierend gewirkt und durch ihre Leistungen, ungeachtet all ihrer Problematik, wesentlich zur Klärung und Förderung der modernen Gestaltungsprinzipien beigetragen hat. Da das neue Bauen seinen Ursprung in den sozialen Ordnungsideen und ethischen Wertsetzungen hat, deren Für und Wider heute die Welt bewegt, so konnte es nicht ausbleiben, daß das Bauhaus in seinem leidenschaftlichen Kampf um diese Ideen in politische Konflikte hineingedrängt wurde. Dafür hat es jetzt die Rache der Reaktion ereilt. Um so odiöser wirkt der Beschluß zur Aufhebung des Instituts, je weniger er sachlich begründet ist. Denn die Schließung wird zu einem Zeitpunkt erzwungen, wo das Bauhaus seine Sturm- und Drangperiode längst hinter sich hat. Seit es unter der klugen und vorsichtigen Leitung von Mies van der Rohe steht, dient es seinen erzieherischen Aufgaben in so beruhigter Form, daß hier geradezu das Vorbild für eine neue Akademie gewonnen werden könnte. Übrigens war auch den gewundenen Berichten, mit denen die Blätter der Rechten den Fall begleitet haben, die Verlegenheit anzumerken, die ihnen die unrühmliche Tat bereitet hat. Für das Schicksal der modernen Baukunst bleibt sie ohne nachteilige Rückwirkung. Im Gegenteil, sie wird, in die Opposition gedrängt, aufs neue erstarken. Und auch die Existenz des Bauhauses ist gewiß nicht an Dessau gebunden. Es ist durchaus denkbar, daß es an anderem Ort und in einer Form neu ersteht, die es für immer jedem politischen Einfluß entzieht. E. O.

Partei-Zensur

Die Preußische Bau- und Finanzdirektion hat — in ihrer Eigenschaft als Bauaufsichtsbehörde des Schlosses Bellevue — die Leitung der II. Großen Berliner Kunst-Ausstellung gezwungen, eine Anzahl von Bildern, die der Bund revolutionärer bildender Künstler ausstellen wollte, vor der Eröffnung zu entfernen. Dieser Gewaltakt eigentlich nicht dazu

Legitimierter hat heftige Diskussionen hervorgerufen, und der betreffende Bund hat auch die nicht beanstandeten Bilder zurückgezogen.
Damit Zwischenfälle dieser Art, die in Abständen überall in Europa regelmäßig wiederkehren, nicht jedesmal überraschend und konsternierend wirken, sollten die Kinder in der Schule schon das folgende Schema ein für alle Mal auswendig lernen:
Wenn sie die Macht haben, verbieten

reaktionäre Parteien die revolutionären —
revolutionäre Parteien die reaktionären —
kirchliche Parteien die irreligiösen und „unsittlichen“ (nackten) —
und religionsfeindliche Parteien die kirchlichen Darstellungen der Kunst.
Mittelparteien begünstigen stets eine Kunst der Mitte.
Gute Kunst ist allen Parteien ein Greuel.
Schlechte Kunst ist interfraktionell. K. Sch.

Berliner Ausstellungen

von KARL SCHEFFLER

Die Große Berliner Kunstausstellung vereinigte dieses Mal elf Gruppen, eine Sonderausstellung von Rudolf Bosselt und freie Einsendungen. In diesem Vielerlei war einiges Gute zu finden, mehr als in den früheren Ausstellungen, die in den Räumen des Schlosses Bellevue stattfanden. Beachtung verdiente vor allem die Gruppe der Saarländer Künstler, in deren Arbeiten deutsche und französische Einflüsse merkwürdig miteinander ringen, und die durch wenige Bilder allerdings nur vertretene Berliner Secession (Jacobi, Annot). Grundsätzlich rechtfertigen konnten freilich auch die begabteren Werke die Veranstaltung nicht.

*

Im Pergamon-Museum zeigen die bekannten Mosaikwerkstätten Puhl-Wagner-Heinersdorff ein Mosaik nach Leonardos berühmtem Abendmahl. Das Mosaik ist fast originalgroß und wurde nach einer Kopie angefertigt, die Robert Richter in den Jahren 1930—31 in Mailand gemacht hat. Diese Kopie war seinerzeit in Berlin ausgestellt. Richters Arbeit scheint die erste vor dem Fresko angefertigte originalgroße Gesamtkopie zu sein, jedenfalls ist sie die einzige im Ausland bekannte. Der Gedanke, sie in Mosaik zu übertragen, zielte ursprünglich auf eine Notstandsarbeit der Werkstätten ab, doch wuchs er sich dann so aus, daß alle Beteiligten passioniert an der Verwirklichung mitarbeiteten. Was wir nun vor Augen haben, ist freilich die in ein anderes Material übertragene und darum stilisierte Kopie einer Kopie, aus der der Furor des Originals verschwunden ist; als moderne Mosaikarbeit verdient die Arbeit demnach großes Lob. Gerade das Übertragene, das durch Material und Technik Veränderte, ist das Fesselnde und rechtfertigt den Versuch.

*

Zwei Möbelausstellungen wurden gezeigt. Hermann Gerson stellte dreißig Zimmereinrichtungen aus mit Möbeln, die in eigenen Werkstätten gearbeitet, mit Benutzung bester englischer Vorbilder (Sheraton) modernen Bedürfnissen klug angepaßt, und handwerklich ausgezeichnet behandelt sind. Die Deutschen Werkstätten zeigten fünfundzwanzig Räume. Um der Ausstellung einen Titel zu geben, wurde sie „Feste im Heim“

genannt — ein Vorwand, um auch gedeckten Tisch und verschiedenes Kleingerät mit auszustellen. Bei den Deutschen Werkstätten sah man gute Ensembles von Bertsch, Bruno Paul, Schreck, Hillebrand und Rachlis, während das Einzelne hier und da noch zu kunstgewerblich, zu sehr im Sinne eines schon etwas altmodisch wirkenden „Werkbundstils" erscheint. Beide Ausstellungen waren unmittelbar anregend in der Zeit des Umzuges, wo so viele die Einzelfragen des Wohnens durchdenken müssen.

*

Einen größeren Rechenschaftsbericht — nach einer spanischen Reise — gab Wilhelm Kohlhoff in der Galerie Fritz Gurlitt. Kohlhoff ist ein sehr geschickter Maler. Mehr noch: er ist des Geistreichen fähig. Ja, er zeigt sich dem genau Hinsehenden als ein Talent. Mehr Talent braucht ein Maler, der seiner Zeit dienen will, garnicht zu haben. Und doch nicht ein einziges wahrhaft gutes Bild. Ansätze, gute Stellen, hübsche malerische Einfälle überall; fehlt leider die Zucht, die alles zusammenbringt, die Kräfte verdoppelt und richtig einordnet. Ein paar Aquarelle versprechen nicht wenig, die drei spanischen Mädchen sind ein guter Wurf; aber am Ende ist das meiste dann verpatzt. Es ist als ob diese ganze Generation nicht arbeiten gelernt hat.
Solche Gedanken kehren dann überall in verschiedenen Variationen wieder: vor Maxim Kopfs, des Pragers, Bildern aus Böhmen und aus der Südsee, die die Kunsthandlung Victor Hartberg zeigte, vor Hans Jürgen Kallmanns nur äußerlich großen Aquarellen im Künstlerinnenhaus, vor Martel Schwichtenbergs geschickt konfektionierter Malerei bei Alfred Flechtheim und vor dem, was Fritz Gurlitts Galerie außer Kohlhoff noch an Ölbildern und Aquarellen, an Naturmalereien und mystagogischen Improvisationen zeigte: die Künstler haben es nicht leicht in der Zeit, aber sie machen es sich in ihrer Verzweiflung leicht mit sich selbst; und die Kunsthändler, die gern wesentliches zeigen möchten, haben es nicht leicht mit den Künstlern.
Ganz beruhigend wirkten daneben eine anspruchslose Privatsammlung alt-berliner Bilder Hosemanns und eine Kollektion von Zeichnungen M. Frischmanns bei Hugo Helbing. Das kleine Genre Hosemanns ist wenigstens bis zum letzten gekonnt; und der Simplicissimus-Zeichner Frischmann bleibt unverbrüchlich in den Grenzen seiner zwar abhängigen aber von Grund auf soliden und dabei geschmeidigen Zeichenkunst.

*

Die Islamische Kunstabteilung der Museen zeigte viele photographische Aufnahmen Persischer Baukunst von dem Amerikaner Arthur Upham Pope. Die großen Photographien sind vorzüglich; sie gaben in ihrer Gesamtheit einen sehr lehrreichen und genußvollen Überblick. Eine Welt tut sich überraschend dem Auge auf; fremdartig und zugleich in vielem seltsam vertraut.

*

HANS THOMA, BILDNIS EINES MANNES MIT HUT UND BRILLE
BES. GRAPHISCHE SAMMLUNG MÜNCHEN. AUS ARTHUR VON SCHNEIDER: HANS THOMA, ZEICHNUNGEN
URBAN VERLAG, FREIBURG I. BR.

Arthur von Schneider: Hans Thoma, Zeichnungen.

Urban Verlag, Freiburg i. Br.

Eine Ausstellung der Badischen Kunsthalle ist Anlaß geworden, sechzig Zeichnungen Hans Thomas aus allen Zeiten seines Schaffens in guten Lichtdrucken zu veröffentlichen. In den vielfach bisher unreproduzierten Blättern kommt Thomas Verhältnis zur Natur schön und anschaulich zum Ausdruck, da auf alles rein Illustrative verzichtet worden ist. Gleitet das Zeichnen hier und dort auch zuweilen ins allzu Gefällige, so erhebt es sich in anderen Arbeiten ungesucht zu einer unpathetischen Kraft und zu einer Intimität, die sich rein in Form verwandelt hat. Aus solchen Blättern spricht dann, was in Thoma meisterhaft war, mit ungeschwächter Kraft. K. Sch.

Wie Faschisten die Kunst sehen

Eine Gruppe italienischer Maler stellte vor einiger Zeit in Prag aus. Bei diesem Anlaß hielt Carlo Carrà, der in Italien als Führer gilt, einen Vortrag. Wir teilen einige Auszüge mit, um zu zeigen, wie sich das Problem der modernen Kunst den Italienern und dem Faschismus zurzeit darstellt:

„Den Zuhörern, die meine Worte vielleicht alltäglich finden werden, möchte ich sagen, daß ich mir gar nicht vorgenommen habe, originell zu sein. Von originellen Leuten wimmelt es überall, und nach Originalität streben gerade die für neue Bestrebungen scheinbar empfänglichsten Künstler. Doch dieses Streben stammt nur aus der geistigen Unruhe, die heute herrscht. Sie hat vielerlei Ursachen und kann nicht bloß auf das wirtschaftliche Unbehagen — so sehr alle Gesellschaftsschichten unter wirtschaftlichen Sorgen leiden — zurückgeführt werden. Die wahre Ursache ist, daß dem Künstler heute ein Ziel, ein schöpferischer Grundgedanke fehlt, wenn es auch selbstverständlich Ausnahmen gibt.

Wer in diesem Trubel die Kunst nun überhaupt verneint, verrät einen billigen, unbedachten Pessimismus. Dahin sind einige Intellektuelle gelangt; sie munkeln, die Künste wären verdammt, von der Erdoberfläche zu verschwinden. Wir dagegen fassen unsere Zeit als eine Art Mittelalter, ähnlich etwa der Zeit vor Dante, auf. Das heißt, unsere Zeit erscheint uns wie ein Vorspiel vor der Entstehung neuer menschlicher und künstlerischer Wertsetzungen. Der Mensch sucht einen neuen Einklang von Geist und Leben. Wenn es sich so verhält, würde die Unruhe nur beweisen, daß wir im Begriffe sind, ein neues männliches Zeitalter zu betreten.

Für Italien steht es fest, daß die jetzt gereifte neue Generation die künstlerischen Werte höher schätzt, als die vorhergehende, daß sie also das Leben tiefer empfindet. Gewiß gibt es Leute, die darin eine Gefahr der Übertreibung wittern und meinen, daß den neuen Geschlechtern zu schwere Aufgaben zugemutet werden. Sie verwechseln den Schein mit dem Inhalt. So mißverstehen sie, zum Beispiel, den von der faschistischen Lehre der Männlichkeit geschaffenen Mythus der Jugend. Dem Mythus der Jugend fügen sie vorwurfsvoll den Mythus der physischen Kraft hinzu, während wir darin den zum Begriff der Männlichkeit notwendigen Anstoß erblicken.

Bei den besten italienischen Künstlern erkennen wir das Streben nach einer ausgesprochen männlichen Kunst. Die vorhergehende Generation dagegen pflegte eine auf das Süßliche eingestellte Kunst, die man als feminin bezeichnen darf. Für uns gelten die für das neunzehnte Jahrhundert bezeichnende Auffassung und der regellose ästhetische Individualismus als überwunden. Das gilt in Italien nicht nur für die Künste. Es entsteht der Staat als regelnde Macht und als höherer Ausdruck nationaler Notwendigkeiten, ein moderner Staat, der mit Staatssozialismus nichts gemeinsam hat. Geistige Epochen sind im Begriff, sich zu zersetzen, neue wollen sich bilden. Die moderne Malerei hat Jahre verbraucht mit einer peinlichen Analyse der Naturerscheinungen nordischen Ursprungs; heute drängt sie nach einer höheren geistigen Synthese. Mancher meint, daß man dazu das Naturstudium ablehnen und von der Einbildungskraft des Künstlers ausgehen müsse. Ich glaube, daß die bildende Kunst zwar den Realismus überwinden muß, daß sie aber nicht nur auf die Einbildungskraft beschränkt bleiben darf. Kunst und Natur sind unzertrennbar. Ist die Malerei nicht einfach das Ideal eines Gedankens, der beim Denken über sichtbare Dinge entstand? Plato war gewiß kein Materialist, und doch schrieb er in seiner Republik dem Maler eine vorwiegend reproduzierende Tätigkeit vor."

Erich Mendelsohn: Der schöpferische Sinn der Krise.

Vortrag, gehalten auf dem Kongreß des Internationalen Verbandes für kulturelle Zusammenarbeit in Zürich, 1932. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Der Vortrag hat in seiner Fülle etwas Hinreißendes, doch möchte man oft kritisch hineinrufen. Von dem künstlerischen Temperament Erich Mendelsohns sagt er eigentlich mehr aus als seine Bauten. Hier ist ein neuer Beweis, daß es für solche Betrachtungen, die alle Künste, die Wissenschaften, das Soziale, Historische, Kulturelle und Politische gleichmäßig umfassen, in denen Analyse und Synthese sich eng verschränken, und die einen großen Bogen über die ganze Zeit zu ziehen unternehmen, keinen besseren Ausgangspunkt gibt als eine Berufstätigkeit, in der Tun und Denken abwechseln wie Ein- und Ausatmen. Ein vielbeschäftigter Architekt, dessen Arbeit ebensosehr praktisch wie geistig ist, hat diesen Vortrag gehalten. Das Pathos, von dem seine Sätze getragen werden, ist echt, wenn auch nicht immer stichhaltig; die Einsicht ist lebendig, auch dort, wo sie tiefer hätte dringen können, die Formulierung ist stellenweis schlagend, wenn es ihr auch nicht an Manierismus fehlt. Die Gesamthaltung ist sehr deutsch. Der Optimismus, der sich aus nichts verschleiernden Feststellungen ergibt, beruht auf einem Glauben, der Respekt fordert. Im einzelnen wird der Leser vieles anders sehen, vor allem die Fragen der Kunst; als ein Blick über das Ganze der Zeit ist der Vortrag dennoch im wesentlichen überzeugend. Er ist auch ein Symptom. Wenn wir eine fest zusammenhaltende Gruppe so überlegen denkender Arbeiter der Zeit hätten, so würde diese Gruppe Macht gewinnen und den „schöpferischen Sinn der Krise", der im Geiste Mendelsohns wirklich vorhanden ist, zu einem schnelleren Siege verhelfen. K. Sch.

Herbstversteigerungen

C. G. Boerner versteigert wieder wichtige Sammlungen alter und moderner Graphik. In der zweiten Novemberhälfte werden Kupferstiche alter Meister des Fürstlich Fürstenbergischen Kupferstichkabinetts in Donaueschingen und der alten Wettiner Sammlung Friedrich Augusts des Zweiten von Sachsen versteigert: Dürer, Rembrandt, alte deutsche Graphik, Callot, farbige Städteansichten, Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts, eine Ornamentsammlung usw. In mehreren Versteigerungen kommt sodann die bekannte Sammlung Stinnes, Köln, auf den Markt. Sie enthält u. a. das fast vollständige Werk von Toulouse-Lautrec, ursprünglich im Besitz Walter Heymels (er selbst hat im V. Jahrgang von „Kunst und Künstler" darüber geschrieben), und viele schöne Blätter französischer und deutscher Graphik des neunzehnten Jahrhunderts.

Die Sammlung Stinnes hat einen Ruf von Unzugänglichkeit und anspruchsvoller Auslese; ihr Besitzer gehörte zu den wenigen Sammlern, die sich dem graphischen Schaffen der neueren Zeit folgerichtig zugewandt haben. Ehrgeizig wollte er immer die ersten Abzüge der Platten und die ersten Nummern der illustrierten Bücher. Manchem früh von ihm erkannten Talent hat er als treuer Käufer geholfen. Daß nach der Sammlung Carl Sachs und den Sammlungen S. und S. nun auch diese bedeutende Sammlung der Auflösung verfällt, ist ein merkbarer Verlust. Es wird im einzelnen darüber nach der Versteigerung noch zu sprechen sein.

Paul Graupe versteigert am 17. und 18. Oktober Bücher des fünfzehnten bis zwanzigsten Jahrhunderts und französische Graphik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Auch hier findet sich eine größere Sammlung von Blättern Toulouse-Lautrecs (Sammlung Rud. Tewes). Für den Herbst bereitet Paul Graupe die Versteigerung einer Sammlung französischer Impressionisten vor.

Kunstmarkt, nicht ohne Terror

Was hat der Kunstmarkt mit Terror zu schaffen? Folgendes: Frau v. Ihne, die Witwe des verstorbenen, in der wilhelminischen Aera sehr bekannten Hofarchitekten v. Ihne, wegen ihrer großartigen Blindenbibliothek als Philantropin sehr verehrt, hatte die Firma P. Graupe, dann, infolge verschiedener Unstimmigkeiten, die Firma Keller u. Reiner mit der Auflösung ihres Kunstbesitzes beauftragt und einen Vorschuß von 43000 Mark erhalten. Für den Fall, daß der Staat die Sammlung zugleich mit der Blindenbibliothek ankaufen werde, war ein Rücktrittsrecht der Auftraggeberin vertraglich vorgesehen. Nachdem das Auktionshaus in wiederholten Verhandlungen die Ansetzung eines Versteigerungstermins nicht durchsetzen konnte, erklärte Frau v. Ihne am 1. Februar, sie mache von ihrem Rücktrittsrecht Gebrauch. Da sie aber ihr Versprechen, den Vorschuß zurückzuerstatten, nicht erfüllen konnte und auf die Vorschläge der Firma, doch noch eine freiwillige Auktion zu veranstalten, nicht einging, wurde eine Zwangsversteigerung angesetzt. Der Gesamtwert wurde von dem gerichtlichen Sachverständigen der Gläubigerfirma auf 96000 Mark geschätzt; empört über diese ihrer Ansicht nach geringe Taxe berief Frau v. Ihne ihrerseits Professor Lehnert, dessen Schätzung jedoch um 19000 Mark niedriger ausfiel. Der Gläubigerfirma wurde angedroht, die Zeitung „Angriff" werde sich der Sache annehmen. Am 15. Juli erschien, eine Viertelstunde vor Beginn der Versteigerung, ein improvisiertes Rollkommando von etwa 25 Swastikarittern, in einer Art von Interimsuniform — Abzeichen, soweit vorhanden, wurden später abgelegt —, welches von dem Sohn der Frau v. Ihne in die oberen Wohnräume geführt wurde, da nur Auktionsteilnehmer in den Saal hineingelassen werden sollten. Nach Beginn der Versteigerung stellte sich der Trupp hinter den Stühlen der Bietenden auf und terrorisierte sie. Auf ein Stichwort hin („schlagt zu!") wurden Bänke umgeworfen, einige Auktionsteilnehmer verletzt, alle unflätig beschimpft. Die meisten flohen. Dem Überfallkommando gelang es, sechs Angreifer, darunter eine besonders vehemente Dame, festzunehmen. In den Gerichtsverhandlungen, die diesem eigenartigen Überfall vorangingen und folgten, wurden recht unerfreuliche Tatbestände aufgedeckt. Einen vorläufigen, sicherlich für beide Parteien unbefriedigenden Abschluß hat die Moritat am 16. September gefunden, der vom Gericht als neuer Versteigerungstermin angesetzt war. Schupoposten bewachten den Eingang, Kriminalkommissare den Saal, Einlaß erhielt nur, wer bare 100 Mark vorzeigen konnte. Ob es nun dieser nüchtern zynischen Maßnahme oder anderen Einwirkungen zu verdanken war, jedenfalls verlief die Sitzung völlig ungestört. Vor Beginn überraschte Frau v. Ihne die Anwesenden, die an dem Julitumult wahrhaftig unschuldig waren, durch die Mahnung, sich dem Ort geziemend anständig zu benehmen. Die eigentlichen Museumsstücke blieben unverkauft; da auch die großen Sammler und Händler — mit Ausnahme des Hauses Margraf, welches zwei vortreffliche flämische Verdüren für 5200 Mark erwarb — kaum vertreten waren, gelang es erst der gleich nach Schluß der Versteigerung wiederholten Ausbietung, für die besseren Objekte das Limit der halben Gerichtstaxe zu erzielen. Das klarste Ergebnis dieser total verfahrenen Angelegenheit ist wohl, daß die Gesamtsumme die Forderung der Gläubiger nicht deckt.

Abgesehen von diesem absurden, hoffentlich unwiederholbaren Fall scheinen die Aussichten der kommenden Berliner Auktionen nicht ungünstig, jedenfalls besser als die des reinen Kunsthandels. Ball und Graupe kündigen niederländische Gemälde, Porzellan, Fayencen, Farbstiche, Möbel, Tapisserien an. P. Cassirer wird nach zweijähriger Pause wieder Auktionen in Berlin veranstalten und bereitet zum 20./21. Oktober eine interessante gemischte Versteigerung vor: des Nachlasses von Lesser Ury, ferner die in den achtziger Jahren entstandene Sammlung alter Meister des Geheimrats Frenkel. Aus der Sammlung G. S. werden vornehmlich französische Gemälde ausgeboten werden: von van Gogh ein Torso und eine Alpenlandschaft, von Gauguin ein frühes Männerporträt und eine ungewöhnliche Flußlandschaft, von Manet die Skizze eines Mädchenkopfes, von Cézanne ein südliches Frauenköpfchen, ferner eine farblich reizvolle Gitarrespielerin von Renoir und ein hauchzartes, bewegtes Tänzerinnenpastell von Degas. Die Bestände aus mehreren Privatsammlungen enthalten u. a. Faustskizzen von Corinth. M. E.

Einunddreißigster Jahrgang, zehntes Heft. Redaktionsschluß am 20. September, Ausgabe am 10. Okt. 1932.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

Slevogts Lebensweise

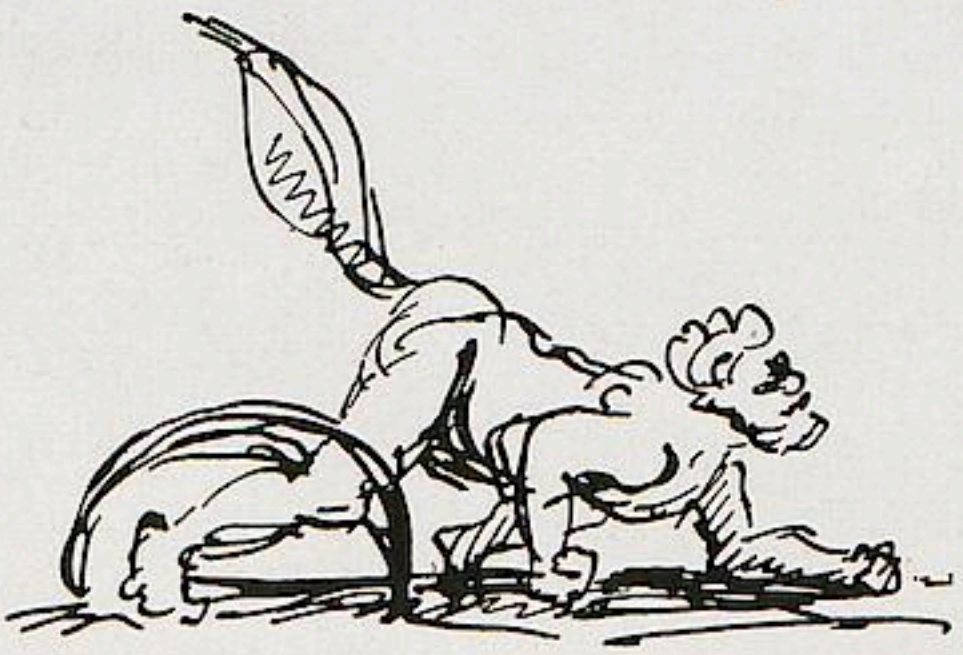
von KARL SCHEFFLER

Mit Zeichnungen aus Briefen an seinen Verleger Bruno Cassirer

Intime Lebenszüge eines Künstlers kennen zu lernen, die ihn seelisch erklären helfen: das hat einen eigenen Reiz. Entscheidend für die Beurteilung des Künstlerischen ist eine solche Kenntnis ja nicht; denn ähnliche Eigenschaften könnte auch ein Künstler haben, der nur einen Bruchteil des Talents sein Eigen nennt. Was psychologisch interessiert, hat immer nur in zweiter Linie Geltung. Dort aber kann es aufschlußreich sein.

Über Slevogts Talent, über seine Art der Gestaltung, über seine Formenwelt ist hier drei Jahrzehnte lang immer wieder gesprochen worden. Das ganze Lebenswerk ist mit kritischen Berichten begleitet worden. Darum darf jetzt wohl einmal von menschlichen Eigenheiten die Rede sein. Auch um falcher Legendenbildung vorzubeugen.

In Slevogts Naturell war viel ursprüngliche Wildheit. In der Jugend, während der Münchner Zeit äußerte sie sich in einem ungezügelten Leben mit langen und heftigen Gelagen, athletischen Kraftstücken und mit Wutausbrüchen, die es erklären, warum so viele Bilder jener Zeit geflickte Löcher haben. Slevogt soll diese Bilder in seiner Erregung einfach zerschlagen haben. Er ist seiner Frau zeitlebens dankbar gewesen, weil sie ihn vor diesem Treiben und vor sich selbst gerettet hat; zu einer Zeit, als sich schon be-



„Leider hat sich mein Knie so verschlimmert, auf der Rückfahrt, daß ich nun schon die ganzen acht Tage zu Bett liegen muß und es mir am liebsten abbeißen möchte, wie der Fuchs in der Falle."

Auf zu neuen „Werken"

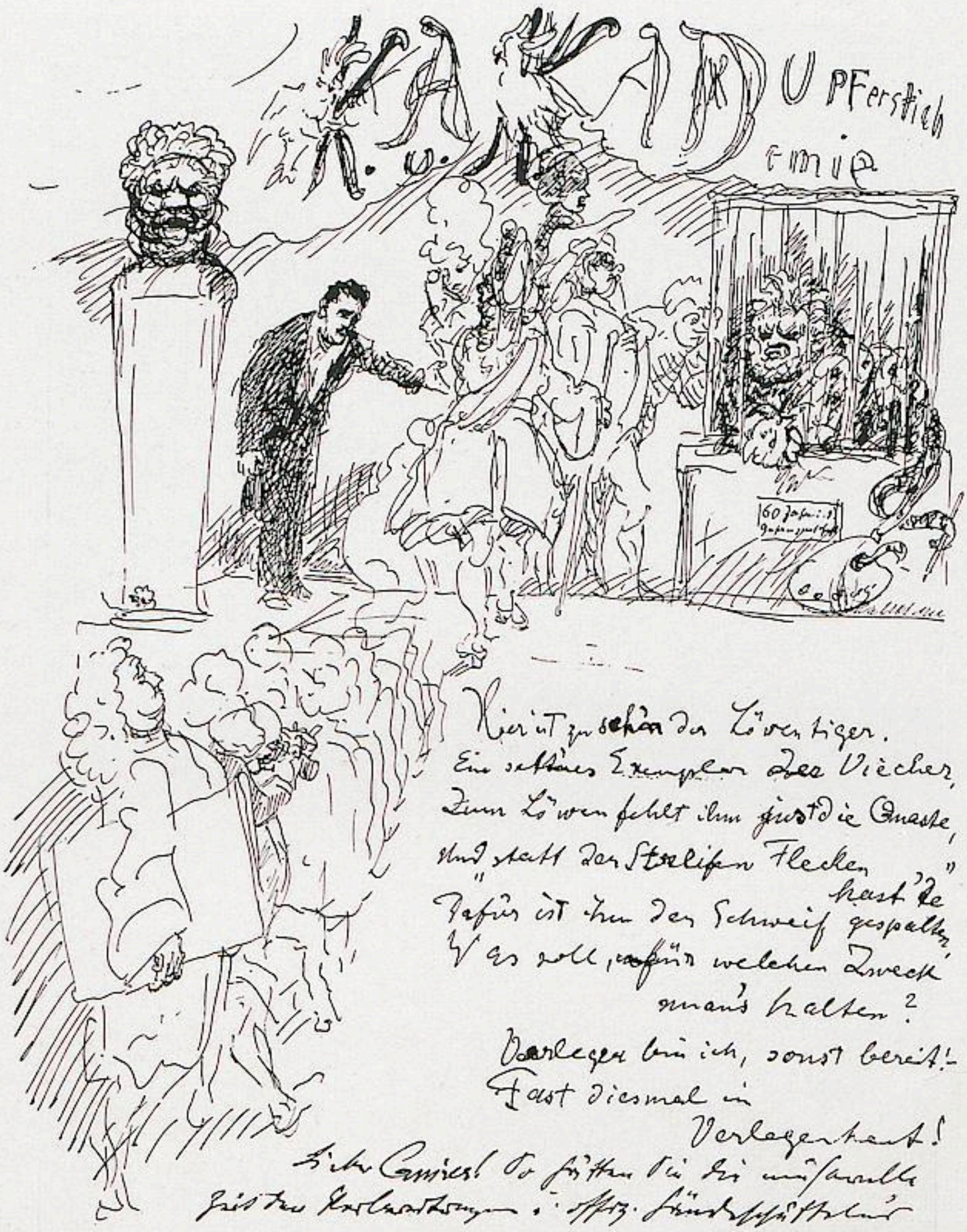
denkliche Folgen zeigten, als schon der Keim für die häufigen Krankheiten der nächsten Jahrzehnte gelegt war. Denn kränklich ist Slevogt nach dem vierzigsten Lebensjahr eigentlich ständig gewesen. Vor allem plagte ihn die Gicht. In seinen mit guter Laune illustrierten Briefen kehren die Klagen über die Gesundheit immer wieder. Um so bewunderungswürdiger ist der große Zug in der Arbeitsweise, ist der Elan und die triumphierende Bravour. Was Slevogt zu einem so seltenen Künstler gemacht hat, ist nicht nur die freudige Wildheit seines Naturells, sondern auch die Fähigkeit – die ein Talent des echten Talents ist – alles Instinktive und Unmäßige dem Künstlerischen restlos dienstbar zu machen, das Elementare in ein Geistiges zu verwandeln, alle Sinnlichkeit gestaltend werden zu lassen. Was zur Selbstvernichtung hätte führen können ist so für den Künstler und für die Zeit aufs höchste fruchtbar geworden. Der wilde Slevogt wurde ein bürgerlicher Mensch; doch war es eine Bürgerlichkeit voller Gefahren und Genialität.

„Gut angekommen, in einer schläfrigen Reaktion der Berliner Tätigkeit. Immerhin beschäftigt mich (Cortez) weiter!"

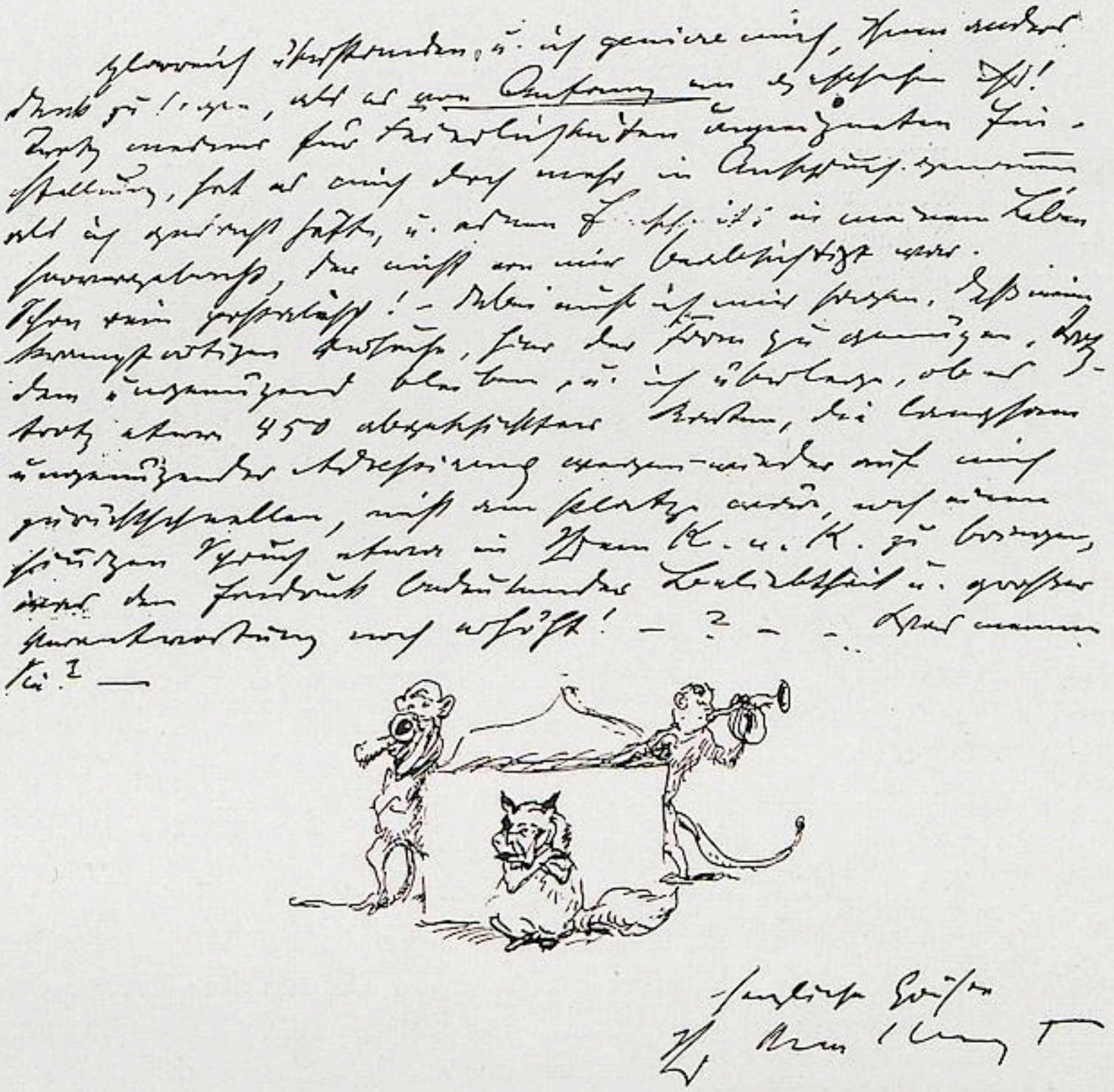
MAX SLEVOGT

NACH EINER PHOTOGRAPHIE VON GENIA LEVY

Diese Erhaltung der Kraft durch Verwandlung ist Slevogt auch sonst gelungen. Denn er hatte viele Widersprüche in sich zu überwinden. Früh hat er schon Erfolg gehabt. Bereits um 1900 erhielt er hohe Preise für seine Bilder; damals schon trat er mit Corinth und Liebermann – als Jünge-



rer – zu dem beherrschenden Trio zusammen. Das förderte die Anlage eines starken aber leicht empfindlichen Selbstgefühls. Neben „Malerfürsten" wie Lenbach in München groß geworden, lebte auch in Slevogt irgendwie die Idee vom Malerfürsten. Um so mehr, als sein Kopf, der einen Zug von einer ins sinnlich Vollblütige ummodellierten Ibsenmaske hatte, überall, wo er auftauchte, imponierte. Slevogt war sehr bedacht auf seinen



Nach Slevogts sechzigstem Geburtstag.

Künstlerrang, auf sein Ansehen, er nahm sich selbst – in der Einsamkeit mehr als in der Öffentlichkeit – wichtig; zugleich aber war in ihm etwas ganz Unfeierliches und sogar Phlegmatisches. Es war nicht leicht, ihn von einem einmal eingenommenen Platz hochzubringen oder ihn zu einer Tätigkeit zu bewegen. Ebenso mochte er nicht repräsentieren: er wollte weder Präsident der Berliner Secession noch der Akademie werden, obwohl beide Ämter auf ihn gewartet haben. Nur mit Mühe war er auch bei feierlichen Gelegenheiten in den Frack zu bringen, in dem er doch, mit dem Orden pour le mérite, so stattlich aussah. Freunde, Gesellschaften, bedeutende Menschen suchte er nicht gern auf; er sah es lieber, wenn sie zu ihm kamen, wenn er sich mehr passiv als Mittelpunkt fühlen konnte. Er lebte ziemlich zurückgezogen in einem kleinen Zirkel, und es war in diesem Kreis mancher anzutreffen, der nicht dahin gehörte. Denn eine

so bestimmte Prägung der Künstler hatte, so bestimmbar, so nachgibig konnte der Mensch im Verkehr und im Gespräch sein.
Seine Lebensgewohnheiten hatten etwas Retardierendes. Er stand spät auf, war vor elf oder zwölf kaum im Atelier anzutreffen, wenn er nicht Porträtsitzung hatte. Dort ging er in einem dekorativen violetten Schlafrock umher, in dem er sich auch gemalt hat. Begann er zu malen, so arbeitete er sehr schnell und konzentriert. Ein Bildnis, ein Stilleben wurde meistens in wenigen Sitzungen fertig; er malte improvisatorisch, inspiriert und auch ein wenig selbstberauscht. Zwischen sechs und sieben pflegte er ins Romanische Café zu kommen – zuerst nur, um Bruno Cassirer dort zu treffen und Pläne für illustrierte Bücher oder graphische Werke mit ihm zu besprechen. Cassirer hat den Maler des „Verlorenen Sohns“ und des „Totentanzes“ zum Illustrieren angeregt. Vorher hatte Slevogt nur ein paar Zeichnungen für den „Simplicissimus“ und für den „Quickborn“ gemacht. Das erste Buch war der „Ali Baba“. Dabei folgte Slevogt einer sorglosen, unmenzelischen Arbeitsweise, obwohl er als Illustrator auf den Schultern Menzels steht. Er kümmerte sich weder um Satzspiegel noch Technik viel, er zeichnete seine Illustrationen in großer Zahl – manche Szene in fünf oder sechs Fassungen –, verwandte verschiedene Techniken in demselben Buch und mischte kleine und große Formate wie es eben kam. Dem Verleger blieb es überlassen, aus alledem ein schönes Buch zu machen. Slevogt war

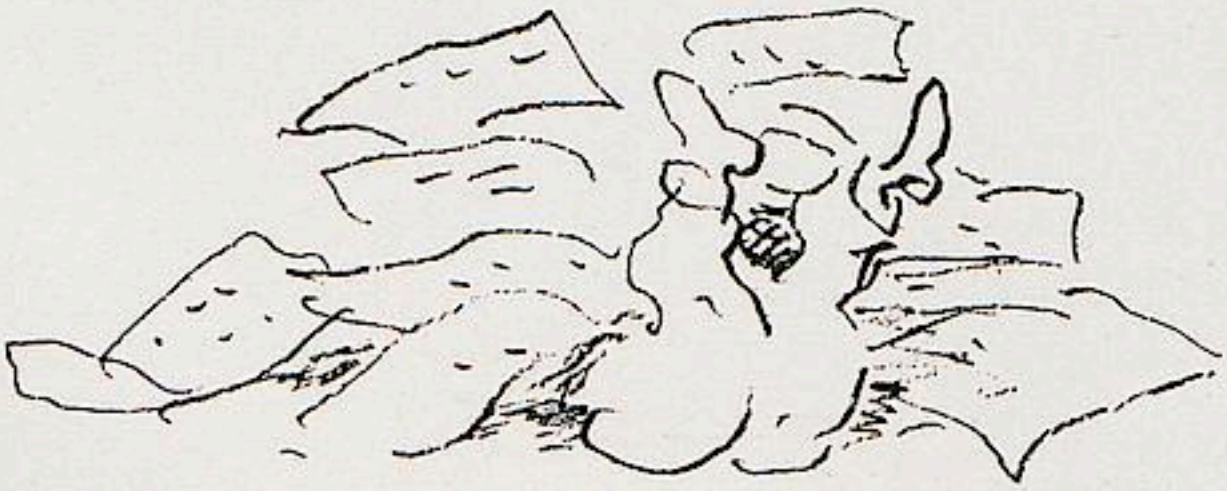
„Ihre Nachrichten über den Cortez freuen mich sehr.“

„Es freut mich zu hören, daß Sie endlich Verlag und Traberstall mit einem Landaufenthalt vertauschten.“

„Vor allem Ihnen und den Ihrigen ein gutes Ostern.“

„Zum Ankauf des alten China-Papiers gratuliere ich! Das kann schon reizen!“

ein eiliger Zeichner. Die Lithographien zum „Sindbad“ zeichnete er (auf Papier) im Bett, während eines Gichtanfalls; der ganze „Rübezahl“ ist in einer einzigen Nacht fertig geworden, und Illustrationen zu den Galgenliedern sind im Schlafwagen auf einer mit Bruno Cassirer unternommenen Reise nach England entstanden. Erst im Lauf der Jahre disziplinierte Slevogt sich mehr, bis er sich schließlich bequemte, bei der Illustrierung des „Faust II“ auf genau vorherbestimmtem Raum in einer bestimmten Technik zu zeichnen. Eine solche Arbeitsweise machte den engsten Verkehr mit dem Verleger nötig. Das Café wurde zum Arbeitsplatz, wo Pläne beredet, Probedrucke geprüft und signiert und Zeichnungen ausgewählt wurden, wo das Gespräch dann durch die Welt der Abenteuer schweifte, von den Indianergeschichten Coopers bis zur Ilias, von deutschen und orientalischen Märchen bis zum



„Ich bin durch neue Wagenladungen von Telegrammen und Briefen erledigt.“

„Wir sind hier so eingefroren, daß ein Wagenverkehr mit der nächsten Station ganz unmöglich ist."

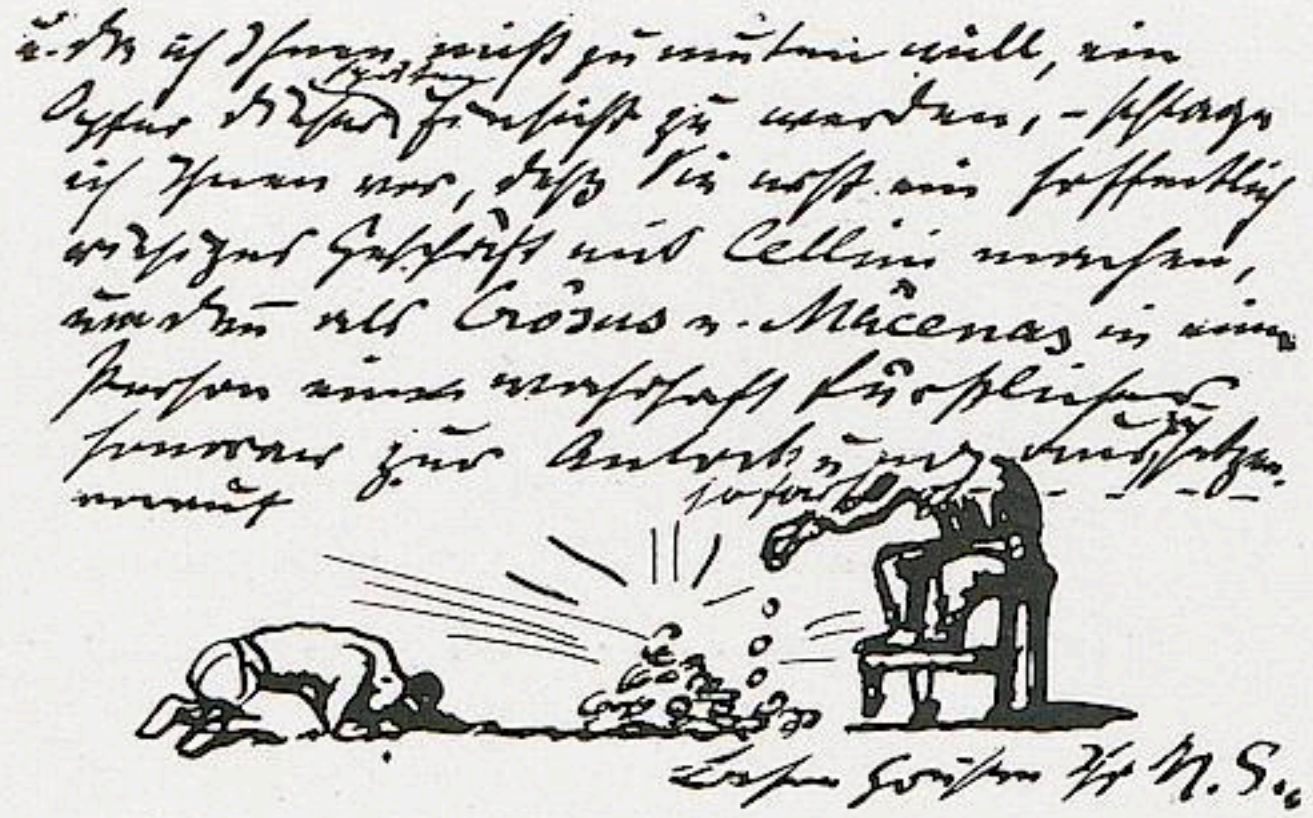
Faust und bis zur Opernwelt Mozarts. Die Legenden der Bibel waren für diesen Künstler ebensowohl Abenteuer wie die Eroberung Mexikos. Darin blieb er zeitlebens ein unendlich liebenswürdiges Kind; sein eigentliches Leben lag nicht in der Wirklichkeit seiner Tage, sondern in der Welt der Dichtung, des Theaters und der Musik. Charakteristisch für ihn war seine Freundschaft mit d'Andrade. Er bearbeitete als Künstler Vorstellungen, die bereits durch die Phantasie der Menschheit dahingegangen und so zu mehr oder weniger bedeutenden Gleichnissen geworden sind.

„Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster, die Steine, die mir den ganzen Sommer auf dem Herzen lagen, gingen soeben nach Paris ab." (Cellini.)

Dieses also war der ursprüngliche Sinn der Abende im Café. Im Krieg und später habe ich dann teilgenommen; noch später kam Emil Orlik hinzu. Dann fanden sich Bekannte, Freunde und durchreisende Verehrer ein, und es bildete sich ein weiter aber auch lockerer Kreis. Es entstand etwas wie ein Stammtisch, zu dem die andern Cafébesucher neugierig herübersahen.

Slevogt verließ das Café zwischen acht und neun Uhr. Entweder ging er nach Hause, um zu essen und bis spät in die Nacht zu zeichnen, oder er ließ sich von Freund Orlik, der sich ihm eng angeschlossen hatte, in ein Kino, ein Variété oder auch in ein Konzert mitnehmen. Das Kino liebte er sehr. Dort fand sein Hunger nach Abenteuern Nahrung, und er fand

Illustration zu Christian Morgensterns „Igel und Agel"



dort Anschauungsmaterial in Fülle und bequem konzentriert. Besonders gern sah er gute Tierfilme; denn das Tier war ihm immer interessant. Auf dem Wege von München nach Berlin hat er in Frankfurt seinerzeit Station gemacht, um im Zoologischen Garten zu malen; und im Berliner Zoo hat er Tiere in der Bewegung direkt vor der Natur lithographiert und radiert. Im übrigen lachte Slevogt gern; und er hatte ein sehr angenehmes männlich-kindliches Lachen. Wie er seine Illustrationen, selbst den grausigsten, eine heitere Nuance gegeben hat, die ihnen Überlegenheit verleiht, so liebte er auch in seinen Zerstreuungen Fröhlichkeit. An Orlik hat ihn wohl nicht zuletzt gefesselt, daß dieser von Natur ein so leichtes und fröhliches Herz hatte. In welcher Weise er mit Orlik und zuweilen auch mit Pankok gemeinsam bei Josef Grünberg, dem Erfinder ingeniöser Druckpressen, arbeitete, das hat Orlik selbst hier noch vor einigen Monaten,

Illustration zu Christian Morgensterns „Das Knie“

„Die Steine sind fertig und vor meiner Abreise hier, will ich sie nach Paris befördern."

beim Tode Grünbergs, erzählt. Was ihn – der technisch eigentlich ungeschickt war – an Grünberg imponierte, war dessen technische Geschicklichkeit. Die Zeichnungen und Probedrucke, die in diesen Nächten entstanden sind, bilden ein noch unbekanntes Material.

Auch diese Sitzungen dauerten bis in den Morgen. Immer fand Slevogt erst spät ins Bett – wenn er zu Hause zeichnete oder wenn er sich zum Ausgehen entschloß. Da war, zum Beispiel, die Einweihungsfeier im Bremer Ratskeller, als Slevogt dort Wandbilder gemalt hatte. Sein Pfälzer Freund Kohl brachte zu der Feier einen Koffer mit, in dem die edelsten Pfälzer Weine verpackt waren. Die Bremer Senatoren wollten das nicht so ohne weiteres hinnehmen; sie ließen dagegen ebenso kostbare Weine des Ratskellers auffahren. Und so kam es zu einer Art von Weinduell, das bis in den Morgen dauerte, so daß einige der Berliner Teilnehmer direkt vom Fest zum Zuge gehen konnten.

Die Pfalz, wo Slevogt bei Landau ein Weinbergsgut besaß, das aus der Familie seiner Frau stammt, liebte der Künstler sehr. Am alten barocken Haus, das auf einem steilen Berghang liegt, umgeben von Wäldern echter Kastanien, wurde immer wieder angebaut, so daß es zuletzt ganz pittoresk erschien. Ein Musiksaal darin ist mit Motiven der Wagnerschen Musikdramen ausgemalt. In seinen guten Jahren betätigte Slevogt sich auch in der Pfalz und anderswo passioniert als Jäger. Man kennt sein Selbstbildnis als Jäger und die Landschaften, in denen er selbst mit der Flinte die Staffage bildet. Aus derselben Leidenschaft stammen auch die vielen Jagdmalereien. In dem einsam romantisch, in der schönsten deutschen Berglandschaft liegenden Gutshaus hat Slevogt seinen sechzigsten Geburtstag gefeiert. Dort gingen viele Sommergäste aus und ein. Mit der Zeit wurde

Künstlerlos.

das „Schloß“ zu einem Ort mystischen Ruhms in der Pfalz. Eines Abends meldete ein Dienstmädchen, eine geheimnisvolle Gestalt schleiche um das Haus. Als Slevogt heraustrat, stand er dem wandererhaft gekleideten Bankdirektor Kohl gegenüber, der gekommen war, ihn kennen zu lernen, sich aber scheute, einzutreten, und der ihm später einer der am treuesten verehrenden Freunde geworden ist.

Neben diesem sind noch andere zu nennen. Von Orlik und Grünberg ist jetzt häufiger gesprochen worden, als die historische Wahrheit es rechtfertigt. Zwei der ältesten und besten Freunde waren der Münchner Kunsthistoriker Carl Voll und der Münchner Musikhistoriker Th. Göring. In Berlin wurde Eduard Fuchs ein passionierter Verehrer, Johannes Guthmann, der ein reizendes Buch über Slevogt geschrieben hat, und Dr. Zimmermann kamen hinzu. Für Guthmann hat Slevogt sowohl in Cladow wie im Riesengebirge Gartenpavillons ausgemalt. Die Cladower Fresken befinden sich bekanntlich im Kronprinzenpalais. Ein besonderer Raum im Leben Slevogts gehört dem Verleger-Freund Bruno Cassirer. Und ein Freundschaftsverhältnis bestand auch zwischen Slevogt und seinem Arzte Johann Plesch.

„Einstweilen spähe ich, ob mein Schatten dünner wird.“ (Kissingen)

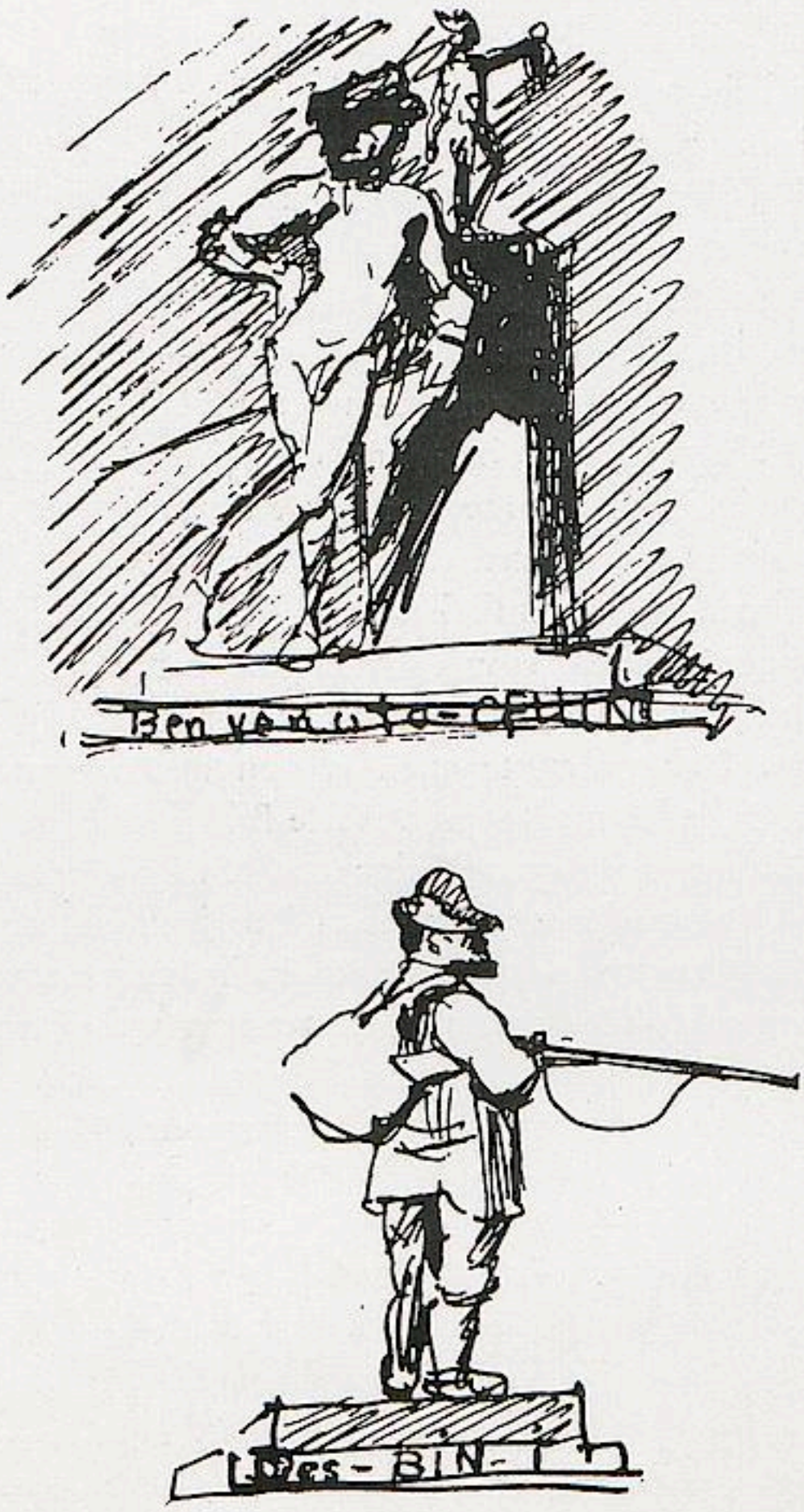
Manches wäre darüber zu berichten, wie der Künstler in seinem Berliner Hause lebte. Als

Münchner – der er im Herzen immer blieb – war er eigentlich ein Ateliermensch. Doch war sein Atelier ziemlich unwirtlich. Auch in seiner Wohnung verrieten nur die vielen eigenen Bilder den Künstler. Von einem besonderen Geschmack der Einrichtung war nicht die Rede. Von anderen Künstlern besaß Slevogt nur weniges: er hatte eine Rue de Berne von Manet, Bilder von Oberländer, ein Bild von Courbet und einiges von – Makart. Delacroix, dem er nahe stand und der ihn in Paris am meisten interessiert hat, war nur unbedeutend vertreten.

„Das Titelblatt ist keine ‚Ente', sondern Porträt meiner einzigen, ganz unvergleichlichen Gans, die hier an Stelle des Hofhundes den Wächter darstellt."

Slevogts Kultur kam im wesentlichen aus der reichen Begabung – aus der malerisch-zeichnerischen sowohl wie aus der musikalischen – und aus der Familientradition. Sein Vater war Offizier und Adjudant des Prinzregenten gewesen. Daher kannte auch er den Prinzregenten: er hat ihn besucht, mit ihm gebadet und gejagt. Viele Bilder sind auf diese Verbindung zurückzuführen: die Aquarellfolge aus Hohenschwangau, zum Beispiel, und die Bilder vom Georgiritterfest. Das ist nicht zufällig. Slevogt ist im Grunde München und der bayrischen Heimat immer treu geblieben; Berlin war ihm nur Wahlheimat und stets etwas unbequem. Auch nach Bayreuth und dem Festspielhaus zog es Slevogt immer wieder. Wagner war in der Jugend eines der großen Abenteuer seiner Seele gewesen und

Illustration zu Christian Morgensterns „Der Stiefelknecht"

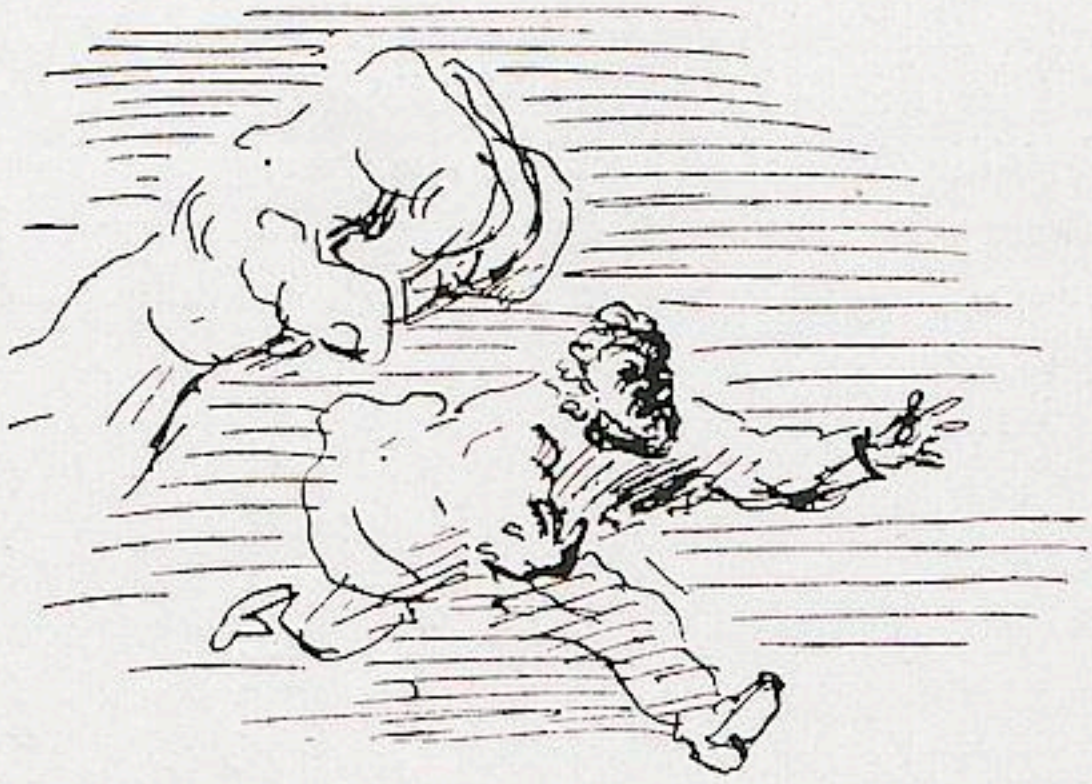


„Wenn Cellini den Degen führte, mache ich aufmerksam, daß ich –"

blieb es. Zu seinen höchsten Wünschen hat es gehört, für die Bayreuther Festspiele Dekorationen zu malen. Dieser Wunsch ist ihm nicht erfüllt worden; die Aufgabe ist jetzt Emil Preetorius übertragen.
Innerhalb des Slevogt-Kreises hat der Tod hart zugegriffen. Zuerst Grünberg, dann Slevogt selbst, wenige Tage später Orlik. Es ist wie ein Gleichnis. Zur endgültigen Wertung der Slevogtschen Kunst wird wohl noch viel zu sagen sein. In diesem Sinne wird er noch lange unmittelbar leben-

dig mit uns sprechen. Wie immer das Endurteil aber ausfallen mag: den Deutschen wird er stets einen Teil ihres besten und heitersten Wesens verkörpern; und die Ausländer werden zum wenigsten sagen, was jener im Vorübergehen verweilende Passant sagte, als Slevogt in London einst auf der Waterloo-Bridge zeichnete: „this man has a good eye!“

„Ich bitte Sie die Kontraktfrage recht bald zu erledigen.“



„Es geht mir wie mit einem Auto, das erst angekurbelt werden muß! Ihre Drohungen mit ‚Faust' sind wohl der Anfang."

Slevogt, der Musiker

von BRUNO EISNER

Er sprach nicht viel, aber immer das Richtige. Wenn sich in seiner Anwesenheit, in kleinem oder größerem Kreise, ein Meinungsaustausch entwickelte, nahm er sozusagen nur von der Peripherie her Anteil daran. Plötzlich sprach er einige Worte zu dem Thema – und die Debatte war in den meisten Fällen zu Ende. Er hatte das Richtige, Erschöpfende gesagt: den Nagel auf den Kopf getroffen. Nie apodiktisch, schon gar nicht aggressiv, in größter Ruhe, mit innerer Liebenswürdigkeit, sachlich und ernst. Nie als Mittelpunkt – er war immer Mittelpunkt.

Von dieser Treffsicherheit war auch sein Urteil in musikalischen Dingen. Umfassend, ausschöpfend, über Leistungen reproduktiver Art, über musikalische Persönlichkeiten, über Werke.

Mit der Wiedergabe ästhetischer Eindrücke begnügte er sich nicht. Er sah keine Bilder, geheimniste keine Literatur in die Musik, wie das meistens Künstler anderer Fakultäten tun, wenn sie über Musik sprechen. Er sprach als Musiker, mit musikalisch sachlichen Belegen.

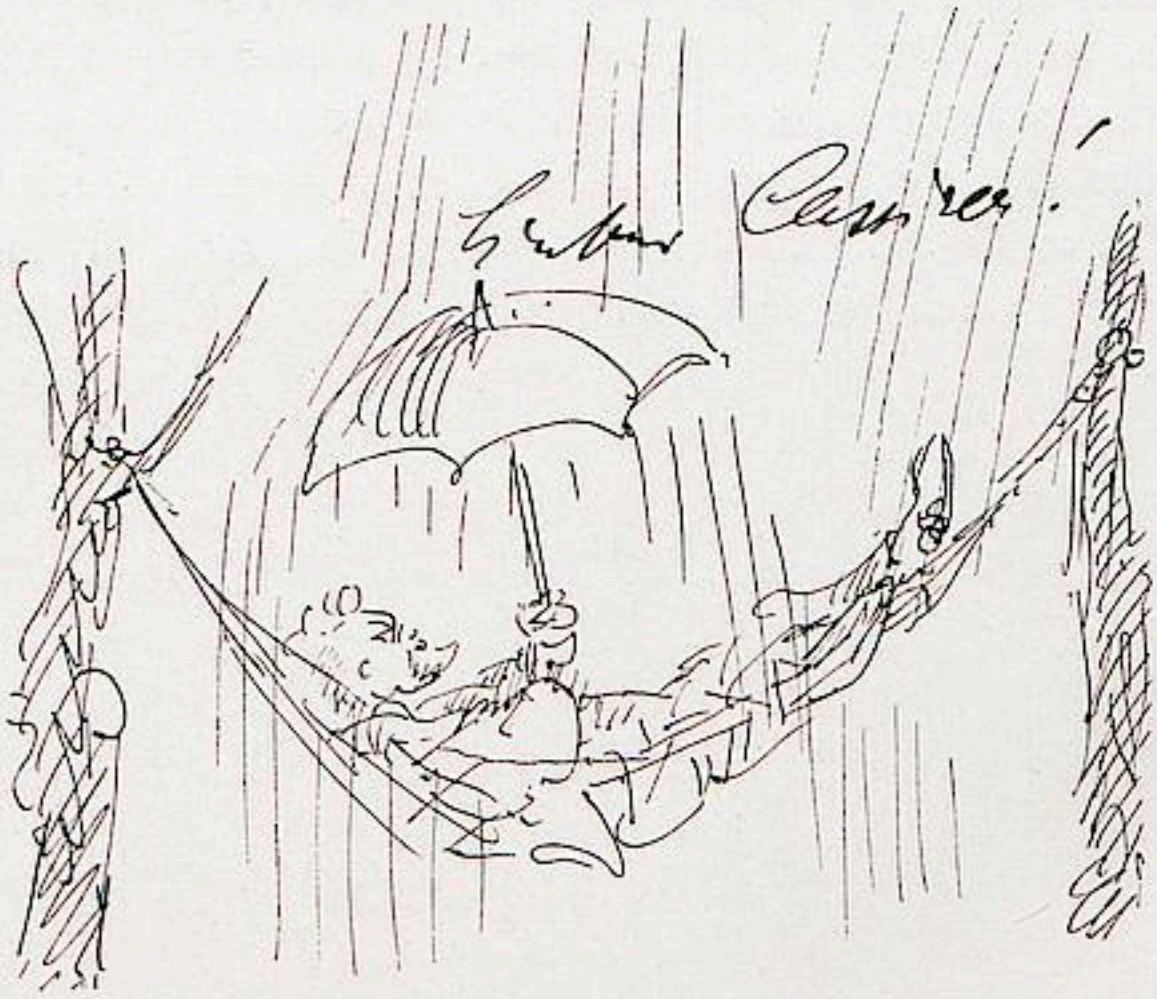
Ich habe ihn in seinem Berliner Heim und auch auf seinem Landsitz in der Pfalz, in dem von ihm mit Fresken ausgemalten Musiksaal Schumann, Schubertlieder, Löweballaden, auch aus Carmen und dem „Ring" singen hören. Zum Teil begleitete ich, oft auch begleitete er sich selbst.

„Seit einigen Tagen hat mir der Götterneid einen Gichtanfall beschert."

Sein Vortrag war – natürlich mit brüchiger Stimme – von hinreißender Größe und Gewalt; immer gebändigt, nie falsch sentimental.
Sein Klavierspiel konnte man als „tatzig" bezeichnen. Das Wesentliche hervorhebend. Überraschend war seine Kenntnis der gesamten klassischen Klavier-, Lied- und Opernliteratur.
Sein Urteil über reproduktive Leistungen wurde mit Herzenstakt ausgesprochen, es war immer ehrlich – zugleich helfend und aufhellend.
Im Widerspruch zu seinem wahrsten Wesen war es, daß er Kammermusik, die edelste Musikausübung, nicht mochte. Drei oder vier an einem Strang: das widerstrebte seinem unbändigen Freiheitsbedürfnis. Sein großes Jugenderlebnis in der Oper – Wagner – blieb es auch bis an sein Ende. Ihm gesellte sich erst in späteren Jahren das zweite große Erlebnis: Mozart. Er stellte beide in seinem Innern an ihren Platz und zu beiden konnte

Auf einer Buchbestellkarte.

er mit gleicher Inbrunst beten. Dagegen war ihm Verdi eher fremd. Wie er ja überhaupt alles romanische Wesen, es anerkennend, in sich als deutscher Sohn deutscher Erde verarbeitete.
Der Welt hat er Großes als Maler gegeben. Vielleicht hätte der Musiker ihr nicht minder Großes geschenkt.



„Es regnet sozusagen unaufhörlich! Trotzdem ist die Erholung, was gänzliche Untätigkeit meinerseits betrifft, vorsintflutlich großartig."

„Ihre Energie ist mir im Augenblick etwas ängstlich, da Sie sich mit dem bekannten Elan des Gesunden auf mich armen Kranken stürzen."

Slevogts Fresko in Ludwigshafen

von HANS PURRMANN

Man kennt die Einstellung der Impressionisten zu dem, was man gemeinhin Geschmack nennt. Slevogt machte keine Ausnahme, er hatte eine ausgesprochene Verachtung für dergleichen, sein Atelier war so unfreundlich, daß man beim Eintreten unwillkürlich den Rockkragen hochstellte. Die Rahmen seiner Bilder waren nicht sorgfältiger gewählt, als die der übrigen Impressionisten. Sie offenbaren eine Geschmacklosigkeit, die uns in Ausstellungen besonders peinlich auffällt. Renoir und Monet haben ein ähnliches Beispiel in ihren Gärten gegeben. Dort war absichtlich jede Art von gärtnerischer Ordnung vernachlässigt. Unkraut im Durcheinander mit edlen Pflanzen brachte eine liebliche Farbenpracht hervor, die dann im Bilde erst wieder zu einer künstlerischen Ordnung und Harmonie wurde. Erst als man die viel mehr auf Aufbau und Ordnung bedachten Bilder Cézannes kennenlernte, fühlte man eine Mißstimmung gegen schlechte Rahmung, die man in der Folge dann durch die Wahl kostbarer Rahmen aus zurückliegenden Epochen zu überwinden suchte.

Manet wetterte wohl gelegentlich gegen Kunstliebhaber, die Möbel verschiedener Stile in ein und demselben Raum vereinigten. Aber Manet wird wohl genau so geschmacklos gewohnt haben wie Renoir, dessen vergoldeten Stühle und Plüschmöbel auf seinen Bildern zu sehen sind. Abgesehen

von Liebermann (in der Rahmenfrage ist er wohl mit den Impressionisten einig), besaß kein Impressionist ein kunstvoll gepflegtes Heim und einen stilvollen Garten.
Um nicht abwegig zu werden, will ich gleich sagen, daß Slevogt nicht allzuviel über diese Dinge nachdachte und ebenso wie die ungeheuren Vorzüge auch die Schwächen seiner Generation mit sich herumtrug. Und doch hat es ihn fast umgeworfen, als er zum erstenmal die Friedenskirche in Ludwigshafen betrat; zurückweichend rief er aus: „Nein, hier kann ich unmöglich ein Bild malen!“ Aber, welch langgehegter Wunsch, Gelegenheit zu haben, eine hundert Quadratmeter große Wandfläche zu bemalen! Die Freude über die Möglichkeit, eine monumentale Malerei ausführen zu dürfen, mußte sieghaft bleiben. Steht man auf der Höhe einer Laufbahn und soll alle Fähigkeiten zu einer solchen Aufgabe ungenützt lassen? Zuerst erschrickt man über die zuckerstangenbunte Nachahmung ravennesischer Onyxfenster, die angeblich so teuer waren, daß, um sie zu ändern, des Malers Wunsch nicht Gehör finden durfte. Während seiner Arbeit verdeckte Slevogt die Fenster und umkleidete dunkel die Säulen, die heute blendend weiß in das Bild hineinschneiden und mit diesem grausamen Kontrast das Bild dunkler erscheinen lassen, als es in Wirklichkeit ist. Es ist in dieser Kirche keine Stelle zu finden, ohne daß der Betrachter der Malerei diese Stangen vor Augen und vor dem Bild hat. Außerdem ist die Raumgestaltung der Kirche so nüchtern, die Malfläche, ohne jede Umrahmung, so isoliert, daß man die Empfindung nicht los wird, man habe eine Kinoleinwand vor sich, statt einer Mauer.
Ist es nun Schuld oder Nachlässigkeit des Malers, daß er nicht von sich aus eine Komposition erdacht hat, die eine Harmonie, eine Übereinstimmung von Malerei und Bau gebracht hätte? Man vermißt ein Zugeständnis an die dekorative Lösung der Aufgabe. Slevogt dachte an nichts dergleichen; ihm lag an der Selbstverständlichkeit seiner Malerei, die eine Verbeugung vor dieser Architektur nicht nötig hat, und er ging ebenso rücksichtslos wie eigenwillig an sein Werk. Ist das nicht das Recht einer starken Persönlichkeit?
Heute sollte man um der Malerei willen auf eine Änderung der Kirche drängen, oder zum mindesten der unmittelbaren Umgebung des Bildes. Man denke sich diese Malerei in einem anderen Raum, und es wäre dem unvorbereiteten Beschauer hundertmal leichter, Sympathie und Verständnis dafür aufzubringen. Gelingt es dem Beschauer, sich in das Bild hineinzusehen, so steht er erschüttert vor einem großen Kunstwerk, das bezaubernd ist in seiner Frische der hellen Farben, im kontrastierenden Spiele mit den für ein Fresko überraschend tiefen Schwärzen. Eine malerische Vision, wie

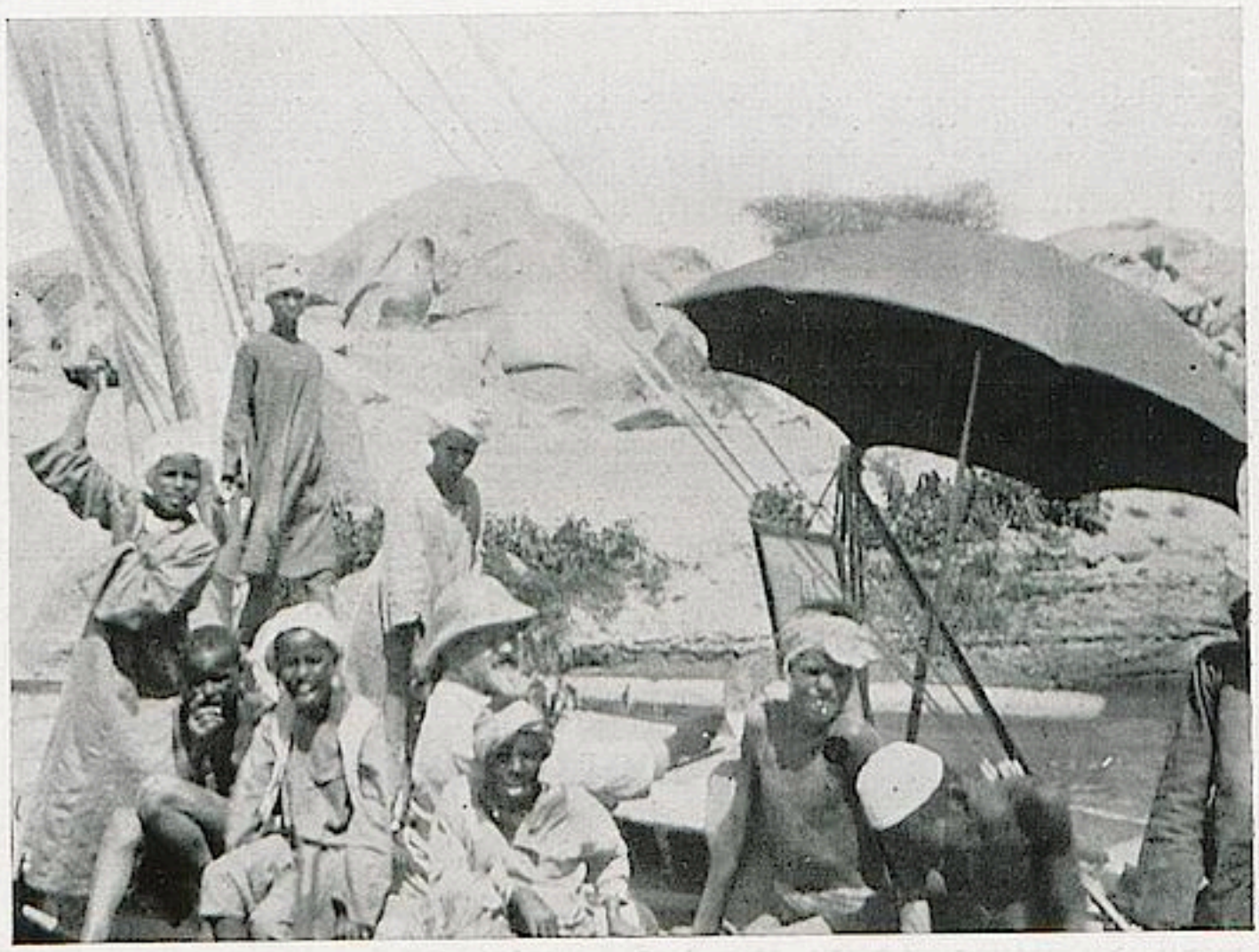
sie selbst in Slevogts Werk vereinzelt steht. Unerhörtes Können fesselt, Schönheit auf Schönheit offenbart sich, so daß man schließlich den Wunsch hat, diese merkwürdige Leistung unserer Zeit möchte eindringlicher und positiver bekannt gemacht werden, als es bisher geschehen ist.

In der Pfalz selbst findet man Vorbilder für den das Bild beherrschenden Felsen, auf dem der in seiner Zartheit wunderschöne Christus am Kreuz aufgerichtet ist. Der rechte Schächer ist meisterhaft gegen den Christus und vor die Luft gestellt. Der auf der linken Seite sich vor Schmerz krümmende Schächer hat eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Slevogt selbst. Aber auch in dem unter das Kreuz geschleppten Kranken glaubt man Slevogts Gesichtszüge zu erkennen. Ideen häufen sich in diesem Werke, in dem Stellung zur Welt und zur Religion genommen wird. Balladenhaft finstere Partien führen in eine dem Goyaschen und Wedekindschen Geiste ähnliche Sphäre, und der mozartisch beschwingte junge Slevogt tritt vor einem dämonischen zurück. Wenn man auch die Schwächen einzelner Teile, im besonderen im Zusammenhang mit der Gesamtwirkung nicht zu übersehen vermag, so fragt man sich doch, welch anderer Künstler über diese Fähigkeiten und Schwungkraft, über diesen unbändigen Willen und diese trotzige Eingenart verfügt.

Diese ernste Seite der Slevogtschen Phantasie ist mit letzter Anstrengung einer hohen malerischen Anschauung dienstbar gemacht – einem Aufleuchten, gleich einem glühend versinkenden Sonnenuntergang. Man überwindet mühsam den Schmerz, daß dieses, einem Todesschrei gleichkommende Bekenntnis über Leben und Vergehen, Abschluß eines überragenden Künstlertums geworden ist.

„Der Sprudel hier, ein jeder hats empfunden, er wirkt nach oben nicht, er wirkt nach unten."
(Kissingen.)

Anmerkung der Redaktion: Wir bilden zum Aufsatz Hans Purrmanns in diesem Heft eine Farbenskizze des Altarbildes ab. Abbildungen des Werkes selbst, die — eben wegen der von Purrmann hervorgehobenen Mängel der Architektur — nur schwer, ja ganz befriedigend gar nicht herzustellen sind, werden im nächsten Heft folgen.



MAX SLEVOGT WÄHREND SEINER REISE IN ÄGYPTEN 1914

NACH EINER VON EDUARD FUCHS GEMACHTEN PHOTOGRAPHIE

Emil Orlik †

Der Tod Orliks kam unerwartet. Denn der Künstler war immer von einer so regen Lebendigkeit und heiteren Unverwüstlichkeit, daß der Gedanke an den Tod in seiner Gegenwart nicht aufkam. Sein Leben hatte den schnellen Puls. Daraus entsprang eine natürliche Heiterkeit des Gemüts; und diese hat ihn in weiten Kreisen beliebt gemacht. Um so mehr, als er die Gabe hatte und eifrig pflegte, sich beliebt zu machen. Orlik hat vielleicht am sichtbarsten die deutsche Kunst in Berlin gesellschaftlich repräsentiert. Er war so sehr in allen Kreisen der Gesellschaft heimisch, daß die heitersten Glossen darüber kursierten; er war überall dabei, es gab nicht nur immer Leute, die ihn bei jeder berühmten Première in Theater und Konzert oder auch auf mehreren Künstlerbällen an einem Abend nacheinander gesehen, sondern auch Reisende, die ihn in Japan, Ägypten oder Südfrankreich getroffen hatten. Die Berichterstatter vom Presseball und von andern Veranstaltungen schrieben in der Präsenzliste seinen Namen ohne weiteres hin, auch wenn er gar nicht anwesend war. Dieses Hans-Dampf-Leben war ihm natürlich. Er verfolgte damit nicht ehrgeizige Pläne; es war ihm Selbstzweck, in der Gesellschaft gesehen zu werden und mit berühmten Leuten jeder Art in Verbindung zu sein. Er ordnete es sich unter, sprach aber fortgesetzt von sich selbst. Und genau so war er als Künstler, als Maler, Zeichner und Graphiker. Überall war er zu Hause, er war ungemein tüchtig und geschickt, konnte eigentlich alles, was er angriff, verdarb nichts und war ein so vorzüglicher Lehrer, sowohl in der angewandten Graphik wie in der freien Kunst, daß einige der besten jüngeren Künstler ihm viel verdanken und sich freudig zu ihm bekennen. Orlik trug stets ein Skizzenbuch bei sich und zeichnete unaufhörlich, und es geriet eigentlich

MAX SLEVOGT, FARBENSKIZZE ZU DEM WANDBILD IN DER FRIEDENSKIRCHE, LUDWIGSHAFEN

20 : 20 cm

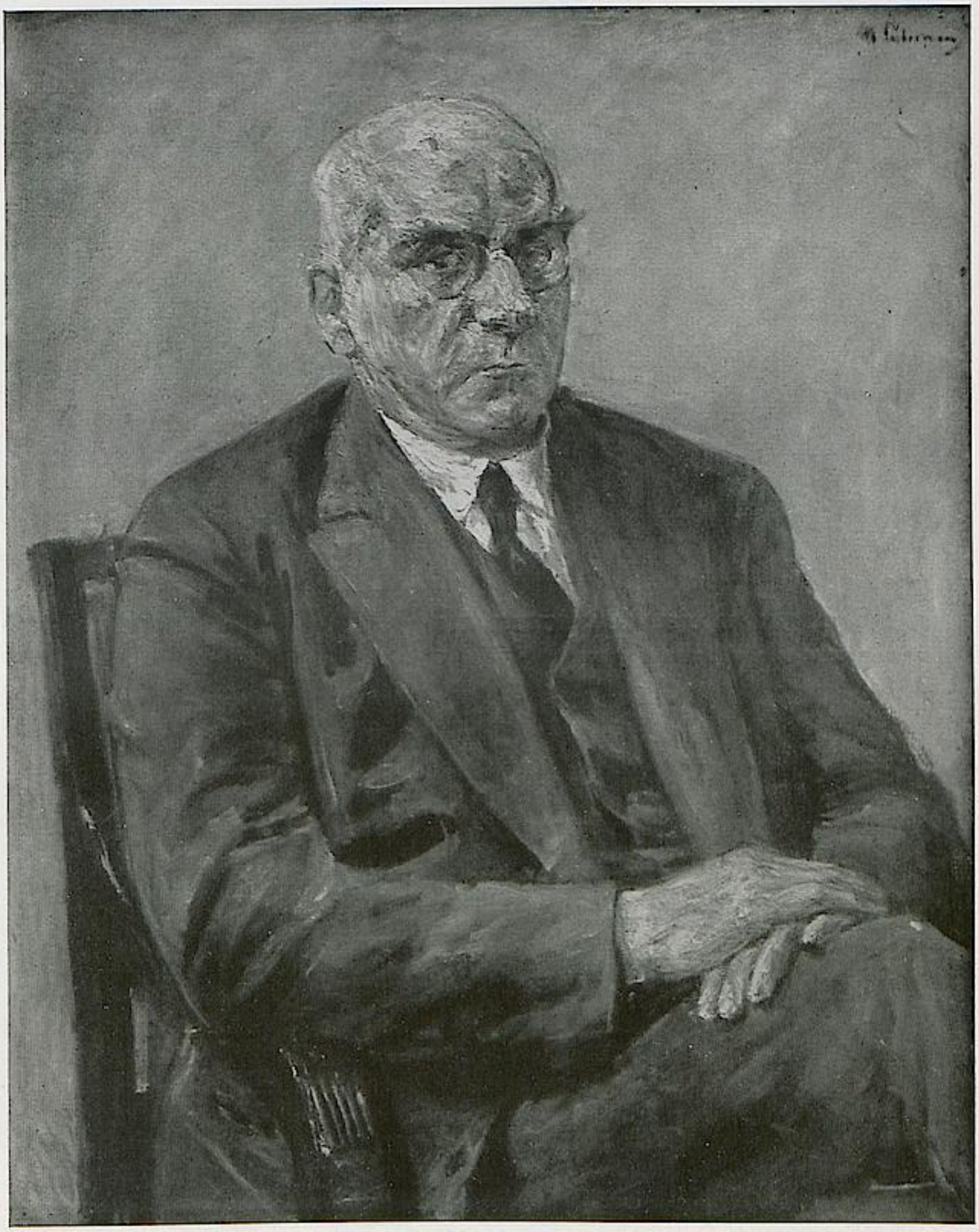
PHOTOGRAPH ALFR. LÖWENBERG, LUDWIGSHAFEN

immer ähnlich und gut. Nur: frappiert, bestürzt, fortgerissen von der Erscheinung war er nie. Er nahm sie graziös zur Kenntnis. Darum ist er neue Wege nicht gegangen; auf den alten Wegen aber hat er in seiner Art Charakter und etwas wie Meisterschaft entwickelt, weil er sich von Stilmoden nie hat verwirren lassen, und weil er nie hat mehr sein wollen als er war. Aus den Fähigkeiten, die Orlik hatte, werden zwar nicht die führenden, die schöpferischen Künstler gemacht, wohl aber gute Lehrer der Kunst, die vorzüglichen Kunstdrucker, die Feinmechaniker von Ruf oder die erstklassigen Schneider (wie Poiret). In diesem Sinne repräsentiert der virtuose Deutsch-Böhme gut und bis zur äußersten Grenze jene Kunst, die sich lehren und lernen läßt. Er war als Zeichner etwas wie ein berühmter, durch sein Können verblüffender Jongleur: ein Zögling des Fleißes und einer angeborenen, staunenswerten, geschmackvoll und geistreich kultivierten Geschicklichkeit. Da er obendrein ein guter, hilfsbereiter Mensch war, ist seine große Beliebtheit nur der Lohn für Eigenschaften gewesen, die ihrer Natur nach liebenswürdig sind.

K. Sch.

RUDOLF LEVY, PFIRSICHE

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION



MAX LIEBERMANN, MINISTERPRÄSIDENT OTTO BRAUN

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

CH. CRODEL, KINDER UND WEIHNACHTSBAUM

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

Berliner Herbstausstellungen

von KARL SCHEFFLER

Die Ausstellung der Berliner Secession sieht im ersten Augenblick besser aus als sie schließlich ist; die Ausstellung der Akademie sieht schon dem ersten Blick so ungeordnet aus wie sie ist. Dabei finden sich hier und dort – den verschiedenartigen Umfang der Veranstaltungen in Rechnung gestellt – auffallend oft dieselben Künstlernamen. In beiden Ausstellungen kommen zum Beispiel vor: Annot, Bode, Büttner, Crodel (mit zarten, märchenhaften Bildchen), Degner (mit schön geglückten Stilleben und einer glänzenden Flachlandschaft), Dreßler (vor allem mit einem altmeisterlich gestimmten Akt), Frank, Fritsch (der durch Matisse zu neuer Anschauung zu kommen sucht), Gawall, Groß, Großmann (als ein geistvoller Modellierer), Herbig, Hofer, Kaus (mit Bildern von eigenartigem Flächenleben), Kohlhoff, Krauskopf, Merveldt, Neumann, Purrmann (mit einem Wandbild, das mit Ernst und Glück das Gesetz der Wandmalerei neu zu denken trachtet), Röhricht (der in neuen Bildern seine Manier überwinden will), Schmidt-Rottluff, Steiner, Strube, Waske, Weiß, Wiethuchter und Zeller. Um nur die Maler zu nennen. Danach spricht doch vieles für eine Verschmelzung der Ausstellungen. Das Gute der Secession plus dem Guten der Akademie – das könnte eine eindrucksvolle Ausstellung ergeben. Schon darum, weil dann viel Überflüssiges weichen müßte. Zusammenlegung ist ja auch sonst ein Gebot der Stunde. Regiefehler, wie die man möchte sagen zu sehr bureau-

ULRICH HÜBNER, PRIWALLBRÜCKE, 1914

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

BOB GESINUS, HAUS AN DER ECKE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN

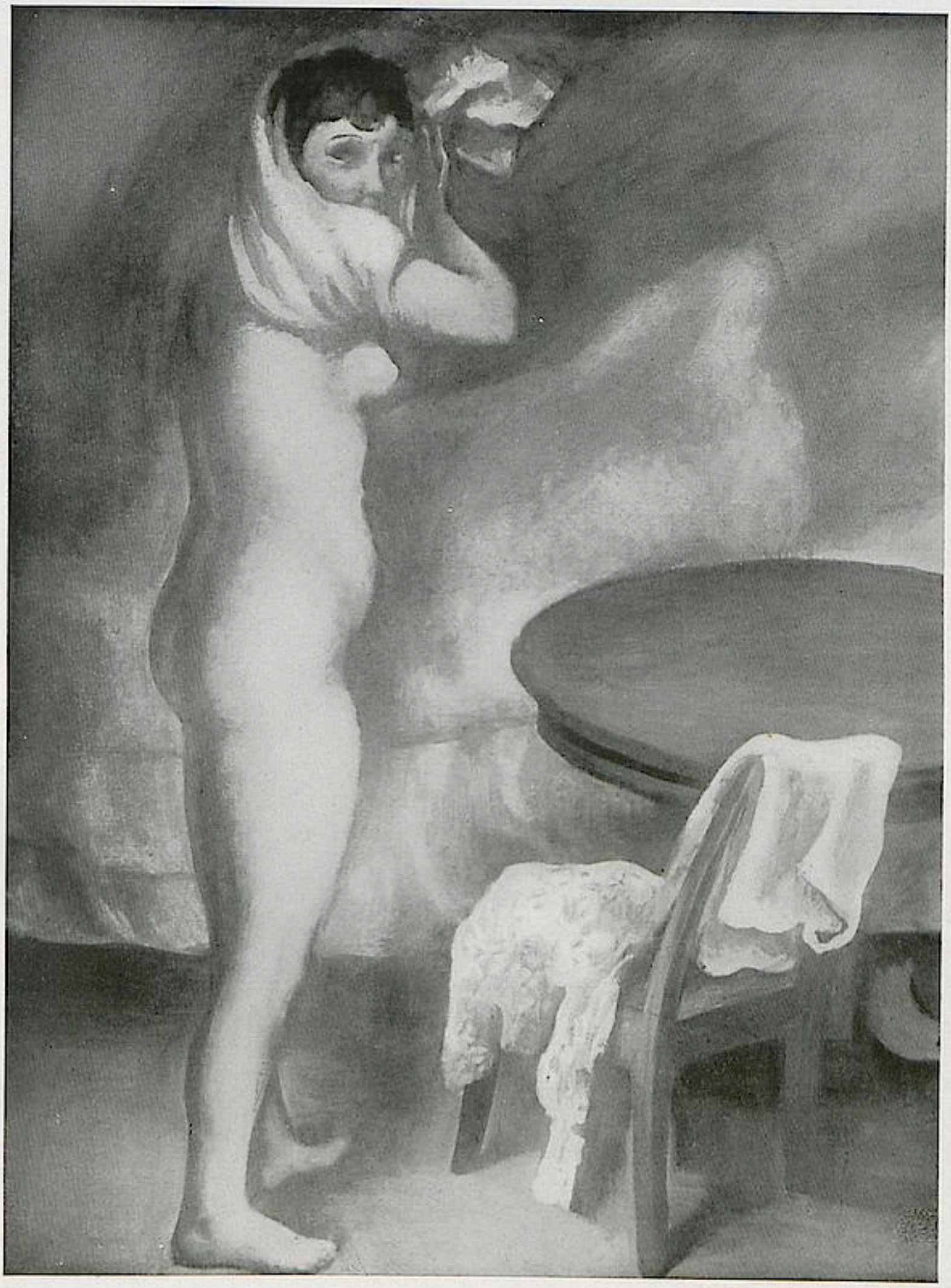
kratisierte Hübnerehrung in der Akademie, oder wie ebenda die Betonung des Triptychons „Der Krieg" von Dix, eine Darstellung, die als gezuckerte Verwesung charakterisiert werden kann, müßten freilich vermieden werden. Und daß der fünfundachtzigjährige Liebermann – in diesem Jahr mit einem wahrhaft monumentalen Bildnis Otto Brauns und einem sommerlich verklärten Wannseegarten – immer wieder zum Mittelpunkt wird, kann wohl kein Hindernis mehr sein; damit werden sich die Secessionisten allmählich abgefunden haben. Jedenfalls ist der Vorschlag der Diskussion wert.

Von denen, die nur auf einer der beiden Ausstellungen vertreten sind, verdienen einen besonderen Hinweis G. W. Rößner mit kleinen delikaten Landschaften und Rudolf Levy mit dem ausgezeichneten Pfirsichstilleben. Aber das sind natürlich nur Stichproben. Die Plastik ist in beiden Ausstellungen ziemlich reich vertreten. Das wichtigste sind Arbeiten von Barlach – von denen noch zu sprechen sein wird – und Einzelwerke von Breker, Klimsch, Kolbe, Steger und Edzard.

Stark ist der Eindruck der Gerhard Marcks-Ausstellung in der Galerie A. Flechtheim. Über sie soll, wie sie es verdient, im nächsten Heft ausführlicher berichtet werden.

In der Galerie Viktor Hartberg, deren stilles Bemühen hervorgehoben zu werden verdient, zeigt Karl Walter neue Arbeiten, die ein fleißiges und stetiges Vorwärtsschreiten anzeigen. Die Landschaften wie die Bildnisse geraten immer besser, je mehr das Kreidige der früheren Malweise verschwindet. An derselben Stelle bewiesen Heinrich Amersdorffers Aquarelle aus Frankreich, wie virtuos der Siebenundzwanzigjährige mit der Wasserfarbe verfährt. Fast zu virtuos. Er wirkt ein wenig wie ein Meisterschüler Ulrich Hübners.

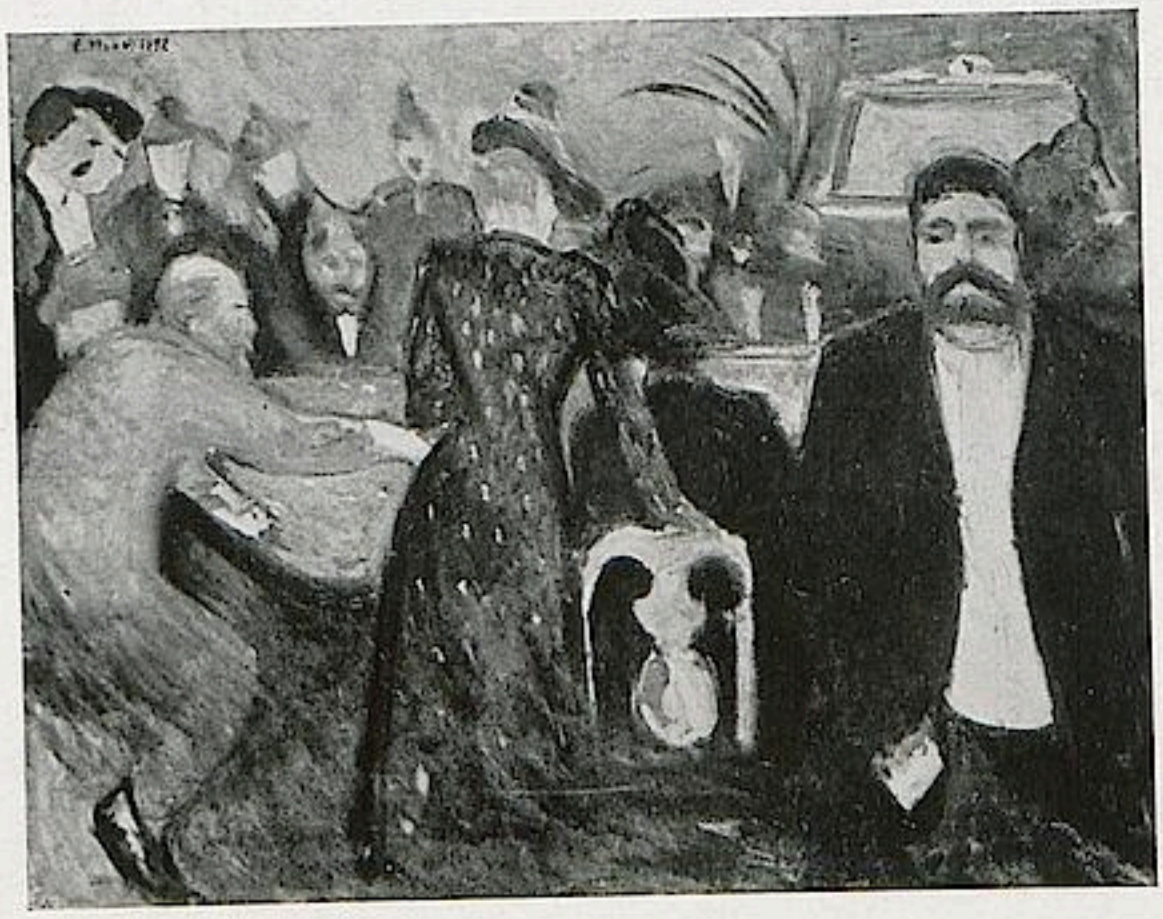
Bei Gurlitt war Herbert Fiedler am wohltuendsten. Doch hätte seine Kollektion wirkungsvoller zusammengestellt werden können.



AUG. WILHELM DRESSLER, AKT IM HEMD

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

Der junge Holländer Bob Gesinus, der sich jetzt in Deutschland niedergelassen hat und auf den wir in diesen Heften schon aufmerksam machten, stellte bei Thannhauser aus. Er ist von Großmann und Purrmann ausgegangen. Dennoch ist er ganz anders. Will man seine Malerei vergleichend charakterisieren, so fallen den älteren Zeitgenossen Wirkungen ein, wie Woldemar Rösler sie vor fünfundzwanzig Jahren erzielt hat. Eine vitale Kraft beginnt – noch tastend – sich zu konzentrieren.



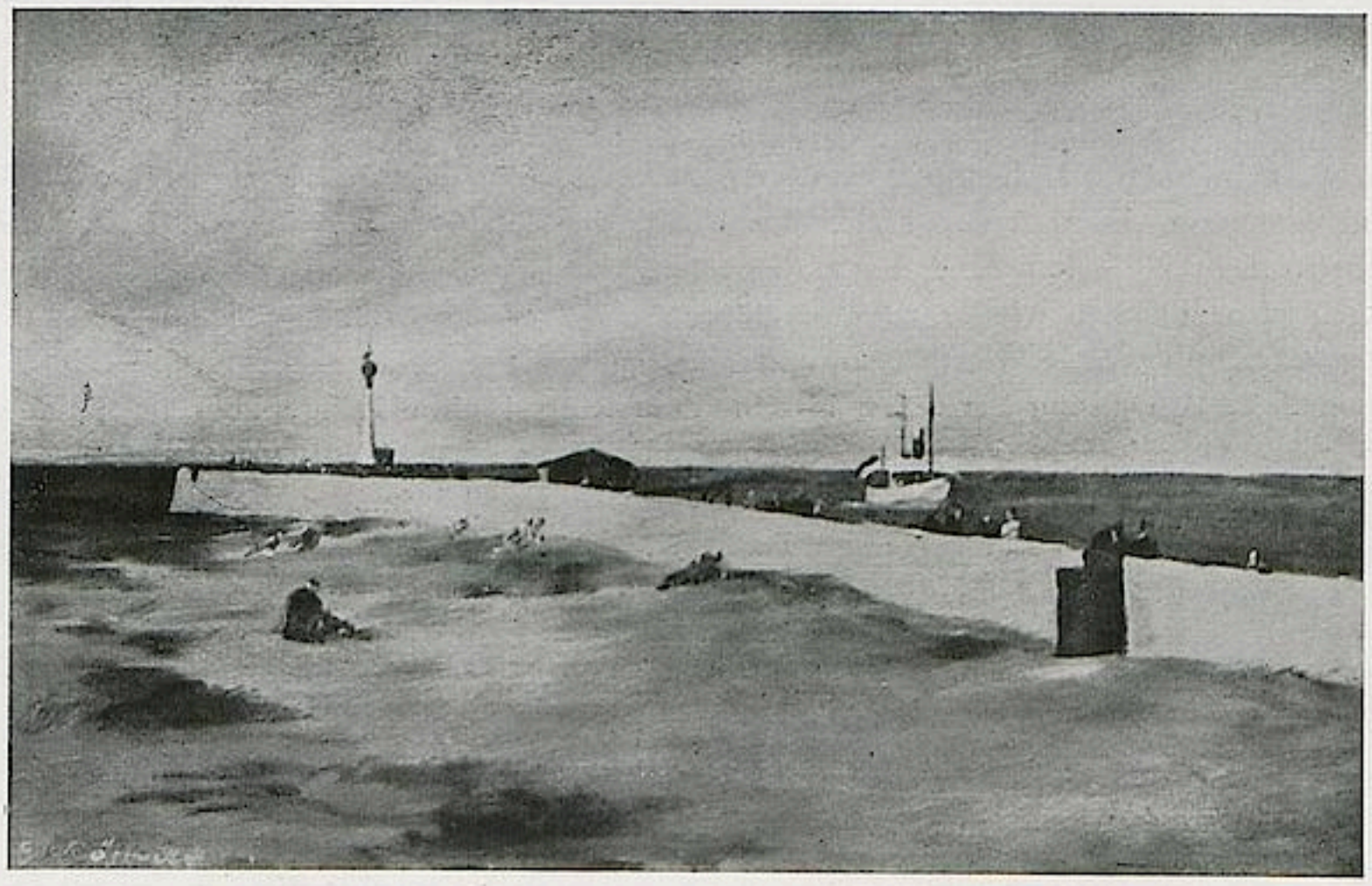
EDVARD MUNCH, SPIELSAAL IN MONTE CARLO, 1892
72 : 92 cm
VERSTEIGERT BEI PAUL CASSIRER AM 20. OKTOBER FÜR 2560 MARK

Der Werkbund

Er hat, mit Selbstgefühl, sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum gefeiert. Mit gutem Recht. Denn er hat in diesem Vierteljahrhundert geholfen, gesunde Wirtschafts-, Handwerks-, Industrie- und Kunstgeschichte zu machen. Er war ein Reiniger des Geschmacks und ein Förderer jeglicher gewerblichen Arbeit, die auf Qualität abzielte. Ein Bund von Vorhutnaturen. Es ist viel, daß er, bei starken natürlichen Interessengegensätzen, so lange zusammengehalten und so fruchtbar gewirkt hat.

Picasso und kein Ende

In Zürich ist eine große Picasso-Ausstellung eröffnet worden, die sehr gut gemacht sein soll. Im Kunsthaus. Der ausführliche Katalog enthält ein Vorwort von W. Wartmann, das gründlich und ernst gemeint ist, wie alles, was dieser in seiner Art vortreffliche Museumsleiter tut. Dennoch kommt darin der folgende Passus vor:
„Picasso leistet sich und uns den Beweis, daß er Papier, Erde, Glasperlen und andere profane Dinge in reinen Farbenklang innerhalb einer höhern künstlerischen Ordnung verwandeln kann. So darf er, nachdem er sich zum Meister über jeden Stoff gemacht hat, auch die alte Technik der Malerei wieder verwenden mit der Gewißheit, daß sie



GEORG WALTER RÖSSNER, DIE MOLE VON WARNEMÜNDE

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

ARTUR DEGENER, FLACHE LANDSCHAFT

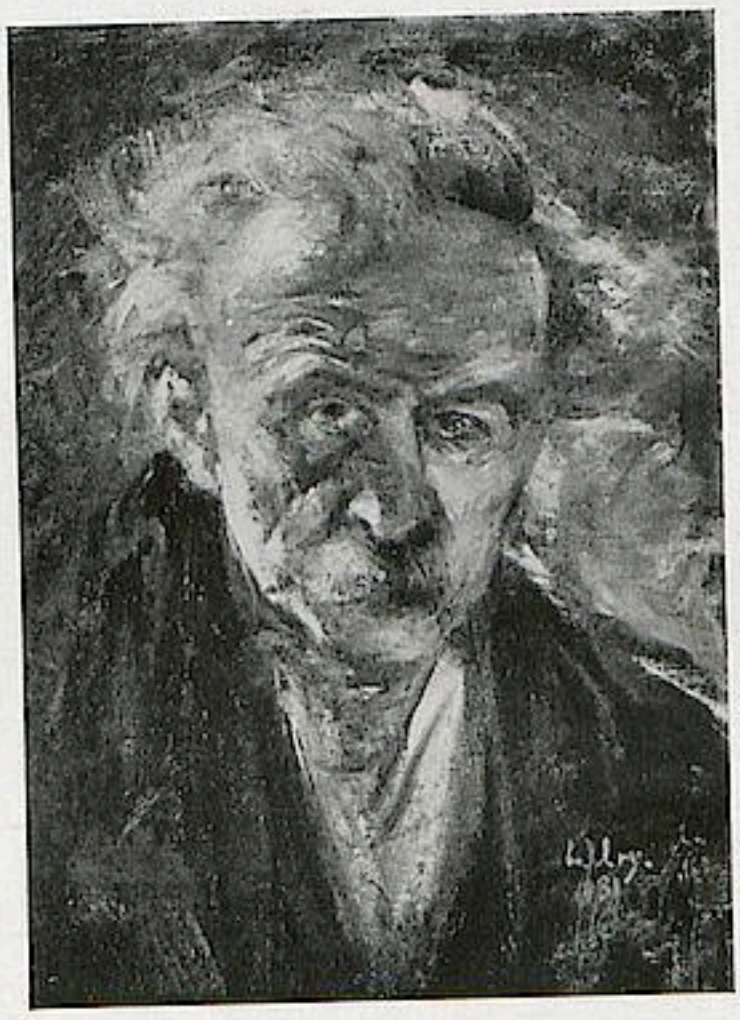
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

immer nur ihm, niemals er ihr je dienstbar wird. Er darf auch, was er soeben noch ins Bild geklebt hat um zu malen, nun wirklich malen, wie wenn es nur geklebt wäre."

Möchte man nicht alle Hoffnung verlieren, wenn man solches liest? Es ist damit nicht weniger gesagt, als daß der Maler die Hand, die den Pinsel führt und jeden Strich beseelt, nicht nötig hat. Und damit dann logisch auch nicht das Hand-Werk. Wir gelangen also glücklich wieder zum berühmten „Raffael ohne Hände". Denn eine Montage aus „Papier, Erde, Glasperlen und anderen profanen Dingen" kann man ja auch durch bloße Anweisung herstellen lassen. Vom Raffael ohne Hände aber gelangen wir zur „reinen Idee". Und das ist ein höfliches Ersatzwort für Selbstbetrug. Picasso ist in Wahrheit der größte – gutgläubige – Taschenspieler des Jahrhunderts. Seine faszinierten Zuschauer aber halten ihn für einen Zauberer.

K. Sch.

PAUL CÉZANNE, BILDNIS SEINER FRAU
20,3 : 14,8 cm
VERSTEIGERUNG BEI PAUL CASSIRER AM 21. OKT.
8100 MARK



LESSER URY, SELBSTBILDNIS 1931.
50 : 36 cm
VERSTEIGERUNG BEI PAUL CASSIRER AM 21. OKT.
1300 MARK

Wesentliche Bücher

Hans Börger, Griechische Plastik. Ein Führer durch die Abguß-Sammlung der Kunsthalle zu Hamburg.

Börger selbst hat die Abguß-Sammlung griechischer Plastik in der Hamburger Kunsthalle vorbildlich geordnet. Der Führer, den er ihr nun geschrieben hat, ist ein anspruchsloses Meisterwerk. Das Ideal eines Führers, weil mit den Einzelerklärungen dessen, was der Besucher vor Augen hat, ein kurzer Abriß der ganzen Geschichte griechischer Plastik gegeben worden ist: so einfach klar, in aller Kürze so erschöpfend, so anschau-

HANS PURRMANN, WANDMALEREI FÜR DEN KREISRATSSAAL IN SPEYER

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

KARL WALTHER, BLICK AUF DIE SEINE

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VICTOR HARTBERG, BERLIN

lich im Geschichtlichen und Künstlerischen, daß dieses schmale Buch mit seinen wenig mehr als hundert Textseiten und vierzig Abbildungen manchem umfangreichen Geschichtswerke vorgezogen zu werden verdient. Eine Fülle des Wissens und Anschauens ist wie nebenbei gegeben; es verwirrt und beschwert darum weder den Leser noch den Betrachter. Die ganz reife Frucht eines wohlangewandten Lebens! Das Buch will nicht absichtsvoll erziehen, aber es erzieht unmerklich. Um so mehr, als es sich frei hält von dem Glauben an eine alleinseligmachende Griechenschönheit. Man darf die Hamburger Kunsthalle zu diesem wahrhaft lebendigen Führer beglückwünschen; er vollbringt das Wunder, durch Gipsabgüsse die Originale hindurchschimmern zu lassen. K. Sch.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 25. Band: Moehring-Olivié, 26. Band: Olivier-Pieris. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1931.

Gleich zwei neue Bände des Allgemeinen Lexikons der Bildenden Künstler! Wieder einige glücklich absolvierte Runden des Favoriten bei einem Langstreckenlauf. Denn Favorit ist dieses in reicher Friedenszeit begonnene, trotz Krieg, Revolution und Krisen weitergeführte große Unternehmen allen Kunstfreunden. Es wäre ein Unglück, wenn das Lexikon unvollendet bliebe. Jeder neue Band spornt darum die Hoffnung aufs neue. Um so mehr, als eine straffere Redaktionsführung sich mehr als früher auf das Notwendige beschränkt. Ganz wird bei so vielen verschiedenen Mitarbeitern das richtige Verhältnis zwischen den einzelnen Biographien nicht herzustellen sein. Daß darin aber ein entschiedener Fortschritt erzielt worden ist, beweisen diese beiden neuen Bände. Zu

RUDOLF GROSSMANN, BERNARD v. BRENTANO
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

überwinden bleibt nun noch das vielnamige S. Mit sechs bis acht Bänden sollte der Rest trotzdem zu bewältigen sein. Wir hoffen auf einen schnellen Endspurt. Die Öffentlichkeit wird dann mit lautem Beifall nicht kargen.

Jean Alazard: L'Orient et la Peinture Française au XIX. Siècle. Paris, Plon.

Jean Alazard, Museumdirektor in Algier, gibt in diesem äußerst gelehrten und gründlich gearbeitetem Buch eine Geschichte der französischen Orientmalerei. Drei ge-

schichtliche Mittelpunkte: Napoleons Feldzüge in Kleinasien und Ägypten, denen die besten Werke von Baron Gros verdankt werden; der griechische Freiheitskrieg und die Gründung der nordafrikanischen Kolonien Frankreichs. Decamps und Marilhat werden charakterisiert. Im Mittelpunkt steht Delacroix. Dann wird Afrika Mode und das Malen wird banal. Da erscheint Chassériau mit einem ganz neuen Orient; gleichzeitig mit ihm Fromentin, der, wenn auch als Schriftsteller größer denn als Maler, doch Eigenes sagt. Déhodencq wird, ob seiner Treue, ebenso gerecht beurteilt, wie der frühe, algerische Lebourg, ein Vorläufer Claude Monets. Von den Impressionisten hat nur Renoir, anno 1879, entscheidende Anregungen in Nordafrika erlebt.
Das Buch liest sich, trotz reichster literarischer Belege, sehr gut. 170 Abbildungen, darunter einige gute Farbentafeln, breiten ein Material aus, von dem manches auch dem Kenner dieser Epoche neu sein dürfte.

E. W.

K. T. Parker: The Drawings of Antoine Watteau. London, B. T. Batsford Ltd. 50 S., 100 T., farb. Titelb., Textb.

Daß W. als einer der größten Zeichner Frankreichs betrachtet werden müsse, fanden auch diejenigen der zeitgenössischen Quellenschriftsteller, die, wie Mariette und Gersaint, dem „peintre de la fête galante" keinen sehr hohen Rang innerhalb der Malerei seines Jahrhunderts zuerkannt hätten. „Ils sont d'un goust nouveau" schreibt Julienne apologetisch in der Einleitung zu den „Figures de différents caractères", dem eigentlichen „Liber Veritatis" für die Studien W-s. Hundert Jahre später war es wieder das Zeichen eines neuen und, wie man allgemein fand, bedauerlich schlechten Geschmacks, sich dafür zu interessieren; die Goncourt stöberten schönste Blätter unter Eisengerümpel auf, bei Straßenhändlern, die sie zugleich mit Korkenziehern oder mit Indianerpfeilen feilboten. Man ahnt die besonderen Schwierigkeiten, die sich einer Gesamtuntersuchung der Zeichnungen W-s entgegenstellen: schlechte Erhaltung zahlreicher Stücke, unbestimmte Herkunft, die aus Juliennes Stichwerk sich ergebende Wahrscheinlichkeit geschickter zeitgenössischer Nachzeichnungen. Dazu kommt die Unmöglichkeit einer genauen chronologischen Ordnung. Bedenkt man noch, daß seit der Pionierarbeit der Goncourt eingehende Untersuchungen, wie u. a. Zimmermann und Dacier-Hérold-Vuaflart sie für die Gemälde geleistet haben, für die Zeichnungen fehlen, so wird man P-s Arbeit die größte Anerkennung nicht versagen. Zu wünschen bleibt: eine scharfe, mit Goncourts schwelgerischer Beschreibung nicht wetteifernde Analyse des zeichnerischen Stils W-s, die zu einer effektiven, hier nur praktisch und gelegentlich vorgenommenen Abgrenzung von dem seiner Nachahmer führen müßte. Der Erhaltungszustand der einzelnen Blätter wäre anzugeben; bei wenig bekannten oder unpublizierten die aus der Abbildung nicht immer ersichtlichen Gründe der Zuschreibung (T. 88 z. B.). Den Gesamtbestand an erhaltenen gesicherten Zeichnungen W-s aufzustellen ist wohl die nächste dringende Aufgabe. – Im übrigen ist P-s Katalog mit vorbildlicher Sorgfalt gearbeitet.
Wie mächtig das Element der Farbe in der Zeichnung W-s ist (ich denke an M. J. Friedländers Kontrastierung des „Zeichners" W. gegen den „Maler" Fragonard in der Vorrede zu der Königs-Prestel-Publikation, der das eben Gesagte nicht widerspricht), wird aus den monochromen Lichtdrucken ersichtlich. In ihrer schwebenden Transparenz ist eine Figur, eine Landschaft W-s im kostbaren Augenblick der Wandlung aufgezeichnet; die Zeit ist mitenthalten in der räumlichen Anschauungskategorie dieser Kunst, der die großen Maler des „instantané" im neunzehnten Jahrhundert verpflichtet sind.

M. Eisenstadt

KARL WALTHER, BILDNIS WOLDEMAR SACKS

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VIKTOR HARTBERG, BERLIN

MAX SLEVOGT VOR SEINEM BILDNIS DES MINISTERS SCHMIDT-OTT

PHOTO: GEORG STEIN, BERLIN

P. P. RUBENS, MADONNA MIT KIND

NACHLASS DR. JAMES SIMON, BERLIN

VERSTEIGERUNG BEI RUD. LEPKE, BERLIN AM 29. NOV.

Berliner Auktionen

In der ersten großen Herbstauktion wurde die Sammlung des verstorbenen ehemaligen Botschafters in Madrid, Freiherrn v. Stumm, von dem neugegründeten Auktionshaus Dr. G. Deneke ausgeboten; vornehmlich spanisches Kunstgewerbe und Holzplastik, ein Gebiet also, das in Deutschland von jeher wenig gesammelt wurde. Trotzdem wurde vieles von dem trefflich ausgewählten Material zu guten Preisen aufgenommen: eine polychrome Holzgruppe mit Joachim und Anna brachte 500, eine sevillanische, auf einer Mondsichel stehende Immaculata 650, eine andere, der Concepcio des J. M. Martinez sehr nahestehende Madonna 480 Mark. Eine veristische Stuckstatuette des Heiligen Bernhard von Niccolo dall' Arca kam auf 900, ein Terrakottarelief mit der Himmelfahrt Mariä, dem Ignazio Marabitti zugeschrieben, auf 1500, eine siebenseitige vergoldete Schmuckkassette auf 1580 Mark. Hoch limitierte Gemälde gingen zurück, das niederländisch-spanische Hüftbild einer vornehmen, von ihrem Schutzheiligen begleiteten Dame stieg auf 1000, die Kreuzigung des Florentiners Gerini auf 2100 Mark.

Das wohlfundierte Axiom, die wohlhabenden bürgerlichen Schichten Deutschlands seien bis auf winzige Reste aufgerieben, behält vor der Realität selten recht. Die beiden von P. Cassirer abgehaltenen Auktionen bewiesen das Gegenteil. Spielten auch bei dem Ausgebot des Lesser-Ury-Nachlasses am 21. Oktober lokale Momente die stärkste Rolle, so ist doch gerade das Vorhandensein eines starken berlinischen Käuferkreises, das unbekümmert um „internationale Marktwerte" das ihm zusagende Werk eines malerisch sehr begabten und stark empfindsamen, dabei oft grellen und überdeutlichen Nachzüglers fast en bloc unter schärfstem Wettbewerb aufnimmt, ein höchst bedeutsames Symptom. Anonyme Käufer beeilten sich zu bezahlen, um sofort mit ihrer Beute loszufahren. Die Preise waren dementsprechend hoch: während die frühen Bilder noch billig, das heißt zwischen 300 und 490 zu haben waren, die kleinen römischen Bilder von 1890 durch ihre „malerische" Architekturdarstellung besonders gefielen und bis zu 410 erreichten, wurden die leuchtenden,

mitunter bengalischen Gardaseelandschaften bis zu 600 und 700 Mark, ja noch darüber gesteigert. Die späten Londoner Ansichten, unter denen sich sehr schöne Stücke befanden, erzielten Rekordpreise bis zu 2850 Mark. Auch die Berliner Ansichten waren sehr gesucht und, gerade in kleinstem Format, gut bezahlt: das Bildchen „Dom und Schloß" mit 1250, das „Brandenburger Tor" 450, die monticellihafte, tintig blaugrüne Feerie des „Bahnhof Nollendorfplatz bei Nacht" mit 720 Mark. Entsprechend gut waren die für Pastelle angelegten Preise.

Die von P. Cassirer am 20. Oktober abgehaltene Versteigerung aus dem Nachlaß Geheimrat Frenkel und aus anderen Privatsammlungen hatte ebenfalls einen großen Käuferkreis vor sich, der den Eindruck solider Prosperität machte. Auch hier wurde von Privaten oder in deren Auftrag eigenwillig das gekauft, was dem Kunstempfinden des bürgerlichen Sammlers entspricht: von Van Gogh etwa nicht der (mit 20000 limitierte) „Torso", die Vision eines von der fleischlichen Nähe gequälten Pygmalions au rebours, aber dagegen der reale, wie mit dem Bauernmesser aus zäher Farbmasse geschnitzte „Kopf einer Bäuerin", der 4600 Mark erzielte. Von Degas, dessen „Unmenschlichkeit" dem Deutschen nicht sehr genehm ist, wurde, außer einer kleinen Tänzerinnenskizze, nur die in Strömen von Scharlach und Blau leuchtende „Frau im Bade" erworben (15600 Mark). 16000 brachte Renoirs Farbgeschmeide der „Gitarrespielerin", 8100 Cézannes schönes Frauenköpfchen, 4100 das ausgezeichnete Herrenbildnis von Gauguin, 4300 Mark Duprés stürmische „Herbstlandschaft". Mit 5800 wurde Lenbachs Bismarckbildnis zugeschlagen, mit 5000 ein typischer Spitzweg, mit 2560 Mark Munchs „Spielsaal in Monte Carlo", der eine ganze Epoche repräsentieren könnte. Die Ölbilder aus Lovis Corinths Faustzyklus wurden für 22000, die Aquarelle für 4100 Mark von Nicolai gekauft.

Das überreiche interessante Material der von P. Graupe abgehaltenen Versteigerung „Handzeichnungen und Graphik, Bücher des 15.—20. Jahrhunderts" fand freundliche Aufnahme. Sie enthielt u. a. die berühmte Toulouse-Lautrec-Sammlung des Malers Rudolf Tewes; die 10 unvergleichlichen Lithos der „Elles"-Mappe stiegen auf 1500, die Yvette Guilbert mit dem Text von Geffroy auf 500, Miß Loïe Fuller auf 400, „Au Start" auf 300, Napoléon auf 305, Miß May Belfort auf 295, 5 Blatt Federzeichnungen auf 150, die Federzeichnung eines Herrn in Frack und Zylinder auf 100 Mark. Manets großartiges Litho „La Barricade" erzielte 185, ein Sepiablatt von Gavarni 105, eine „Tänzerin" von Degas in zwei Kreiden 200, zwei sortierte Sammlungen mit ca. 5600 Charivaridrucken Daumiers zusammen 1050 Mark. Vornehmlich aus dem Nachlaß des Berliner Mäzens und Sammlers P. Ephraim kamen Zeichnungen deutscher Impressionisten, die eifrig gekauft wurden, wobei ein witziger Forain 300 erzielte, ein Pastell von Liebermann „Frau im Kahn" 120, eine Baumgruppe von Corot 375 Mark. Sogar die Kunstliteratur, die im zweiten Teil der Auktion reich vertreten war, erzielte hohe Preise. Silberstreifen am Kunst- und Büchermarkt?

Das Auktionenprogramm des November ist vielfältig. Am 29. wird die Versteigerung des Nachlasses Dr. James Simon durch R. Lepke die Erinnerung an diesen vorbildlichen „Humanisten" wecken. Da seine unermüdliche Sammlertätigkeit die Schenkungen überdauerte, ist das angebotene Material auch an sich, ohne pietätvolle Assoziationen, von großem Interesse: italienische Möbel und Bronzen, darunter ein kürzlich als Werk des Gir. Campagna erkannter Putto; unter den Wachsreliefs 2 Medaillons des Dubut; eine erlesene Kollektion von Miniaturen mit 2 Bronzinos; antiker Goldschmuck; eine Madonnentafel des Rubens; G. Dous Porträt der Mutter Rembrandts; der Christusknabe als Weltherrscher von Joos van Cleve; gute niederländische Landschaften und Stilleben; Teppiche, Wandbehänge und die Reihe der dem Mäzen überreichten kostbaren Widmungsexemplare.

Am 10. November werden von Lepke Antiquitäten und Gemälde alter Meister ausgeboten werden, darunter in Zwangsversteigerung die Bestände der bekannten Sammlung Basner-Danzig, am 15. November die Gemälde aus der Berliner Impressionisten-Sammlung Böhm, mit Beiträgen aus anderem Privatbesitz.

M. E.

Einunddreißigster Jahrgang, elftes Heft. Redaktionsschluß am 21. Oktober, Ausgabe am 10. November 1932.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

Briefe aus Amerika. III.

von GEORGE GROSZ

Ich habe heute Nachmittag gearbeitet, habe schon acht Skizzenbücher voll gezeichnet, zeichne viel auf den Straßen. Das sind eben meine Fühler, so komme ich langsam und sicher in Berührung mit diesem turbulenten „Miljöh“ . . .

Die Drinks, die man hier trinkt, wirken eher erfrischend und kühlend als aufregend. Ich bin Stammgast unten an der Ecke im Drugstore. Da kannst Du mich an der Bar auf dem Hocker sitzen sehen . . . ja da sitze ich und ordere eine frostet chocolate oder ein sunday pineapple oder eine Orangeade – aber without sugar, denn sonst weiß man vor Süßigkeit nicht wohin; die Brüder hier zuckern ja alles doppelt und vierfach, selbst die jetzt so wunderbaren Melonen, die ich immer früh zum breakfast esse, werden, obwohl schon sehr süß, noch mit Bergen von Zucker überstreut. Habe da im Drugstore übrigens eine Aufnahme gemacht, hoffentlich ist es was geworden.

Merkwürdig, wie vertraut mir hier schon alles geworden, fühle mich vollkommen sicher, als wäre ich zwanzig Jahre hier; benutze jetzt alle Verkehrsmittel, zumal die einseitige parallele Bauweise der Straßen die Findung ungemein erleichtert, sobald man es einmal weg hat. Also nun will ich einstweilen hier abschließen, treffe mich mit J. zum Dinner im Madison Hotel . . .

Wir aßen zuerst also im Madison Hotel. Das Essen ist ausgezeichnet. Beginnt traditionell mit „horsdövres“, dann meist chicken, dazu Salat. Hinterher was Eisiges, mittendrin mischt man sich den üblichen Hi-ball aus mitgebrachtem oder dem Kellner vorher abgegebenen Whisky. Gelegentlich kommt auch einmal eine Flasche Rheinwein auf den Tisch. Immer gibt es herrlichen Staudensellerie und Oliven, die man mit den Fingern langt und ißt. Nebenbei will ich erwähnen, daß I. B. mir ein kleines italienisches Restaurant empfahl in der Thompson Street, nahe beim Washington Square; da ißt man recht gut, kolossale italienische Vorspeisen mit echten Knoblauchzwiebeln usw. (die ich aber lieber nicht esse). Man bekommt dort auch ganz guten Wein, ganz und gar öffentlich, es ist kein Speak-easy, ebenso zum Kaffee einen Schnaps auf Verlangen. Kurios ist das hier mit der Prohibition. Das Viertel dort unten in Thompson Street ist schon ganz italienisch. Die hocken da auf den Treppen, alle krausköpfig und dunkel, am Zeitungsstand drei bis vier italienische Zeitungen. Die Mussolinis sind hier meist, falls sie nicht Gangster sind, Schuhputzer und Icecream-Männer mit neapolitanisch bunten Kästen, die sie umhängen. Am Unionsquare

sieht man sie nachmittags zu Dutzenden. Viele sind auch Erdarbeiter; der schwarzhaarige Typ ist unverkennbar.
Das Movie, das wir sahen, war toll. Vorher sang Rudi Vallé, typische Standartstimme, Type eins (zum Verlieben, eine Frau sinkt da glatt um). Der Rudi ist in so einer Art von Zeichenfilm eingebaut: erst sieht man lauter Scherben, und wie die sich dann zusammensetzen ist's der „schöne" Rudi (er ist es wirklich), und dann kommt zwischendurch allerlei Getier, tanzt und singt, und eine Art Tollpuppe, und nachher erscheint der Text, den er singt und ein einkopierter weißer Ball hopst immer den Text entlang, so daß man genau mitliest, was er jetzt singt. Hinten ist dann, weich wie seine Schmelzstimme, jeweils Landschaft oder Liebespaar. Er sang „a little kiss each morning, a little kiss each night", da erschienen hinten, gezeichnet, eine Mutter und ein Kind die sich küssen, nachher ein Liebespaar, dann ein anderes Liebespaar und zuletzt ein weißhäriger, gutaussehender Herr und eine herrlich ondulierte weißhärige Dame — unten hopste der Ball von Wort zu Wort. Es wurde geschluchzt, so ergreifend war es, aber dabei infam süß, überzuckert, wie hier vieles. Trotzdem paßt es hierher und verstimmt gar nicht — es ist eben Drugstore-Kunst. Dostojewski kann einem gestohlen bleiben, solange Rudi singt. Was überhaupt in dieser Beziehung hier geboten wird — enorm! Fast jedes Kino hat zwischendurch eine Schau, da kannst Du singen und tanzen hören und sehen. Und wunderbare Orchester, da ist jeder Solist; und ab und zu singen dann drei oder vier, wunderbar, so ganz nebenbei. Man denkt mit New Yorker Verachtung an Josefine Baker und alle die imitierenden Scheißer drüben — nee, es ist schon toll!
Tanzen können die Kerle, also wahre Gedichte mit den Sohlen, das faucht und zischt, oder wischt so ganz zart über die Bretter. Oder wenn so zwei Kerle exakt steppen, ganz schnell und leise — ein Genuß tatsächlich. Dabei sind die Kinos innen künstlich gekühlt. Ist es draußen so recht stickig und sauisch heiß, daß man förmlich klebt, so ist es drinnen herrlich kühl wie im Herbst. Fein ist das; und ich, der ich sonst diese warmen, verpolsterten Sitze hasse, fühle mich da stinkwohl. Palacevariété spielt von elf Uhr morgens. Es ist direkt beruhigend da so schnell mal, wenn es sehr heiß ist, frische Luft zu schnappen. Grotesk, was? Man geht ins Variété um Luft zu schnappen. Well, so ist das.
Dieser Film „Freaks" war merkwürdig. Als neuartige Reklame hatten sie vor dem Kino am Broadway eine Art blauen, hängenden Käfig über dem Eingang schweben. Darin saß ein weiß angezogener Junge und schrie dauernd mit einem Megaphon die Passanten an. Komisch, wie in China!
Diesen Film muß sich ein sonderbarer Kauz ausgedacht haben. Da ver-

EMIL ORLIK, BILDNIS GEORG KAISER

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

liebt sich ein Zwerg — der Schauplatz ist ein Zirkus — in eine schön gewachsene Akrobatin. Die zieht den Zwerg nur auf. In Wirklichkeit ist es eine tolle Type, säuft dauernd Sekt mit einem starken Mann. Zwischendurch tolle Abnormitäten, ein Seehundsmann ohne Arme und Beine, in eine Art Sack genäht, zündet sich — als Nebenszene — nur mit den Lippen eine Zigarette an, holt sich Streichhölzer mit den Lippen usw. Und dann merkwürdige Zwerge und halbe, kleinköpfige, letzte Azteken (Idioten natürlich in Wirklichkeit). Ein sonderbares Hochzeitsfest, wie von Hieronymus Bosch oder Breughel. Einer läuft wie ein Wiesel auf den Händen, besteht nur aus Kopf und Bauch — seltsam. Ja, also die Liebesgeschichte endet sehr bitter, die schöne Trapezdame vergnügt sich mit dem „starken Mann“ und vergiftet ihren Zwerganbeter. Die ganzen Freaks rächen sich, der starke Mann kriegt ein Messer zwischen die eisernen Rippen, stirbt und — Gerechtigkeit muß walten — die schöne Trapezdame wird durch Schauer und Schrecken selbst Abnormität und als krähendes Entenweib vorgezeigt. Eine Art Höllenbild ist das Ganze, aber natürlich unbewußt; kaum für gebildete Europäer geeignet. Ich deutete es auf Groß'sche Weis'. Dann sahen wir da noch eine neue Groteske, so mit Wasserbegießen und gegenseitigem Auf-den-Kopf-Hauen. Es scheint, daß die alten Grotesken der Mac Sennest-Aera wieder aufleben. Fein, because I like it.

Wir sahen dann noch ein paar „alte“ Filme von vor dreißig Jahren. Hochkomisch. Indianer belagern das Farmhaus. Die Farmerin schießt und verteidigt sich bis zur letzten Patrone. Keine Hilfe, die letzte Patrone liegt auf dem Tisch. Was tut sie in ihrem Heroismus? Schon schlagen die jüdisch aussehenden Indianer die Tür ein — sieh an: sie setzt ihr nettes kleines Baby auf den Colonial style-Babystuhl, deckt ein Tuch darüber und knallt die letzte Patrone drauf ab. Schluß! Alles lachte. Damals haben sie sicher alle geweint. So wird's mit unsern Filmen ja auch schließlich gehen. Die werden sich noch über „Potemkin“ und so totlachen nach dreißig Jahren. Aoh Yeah! Jawoll!...

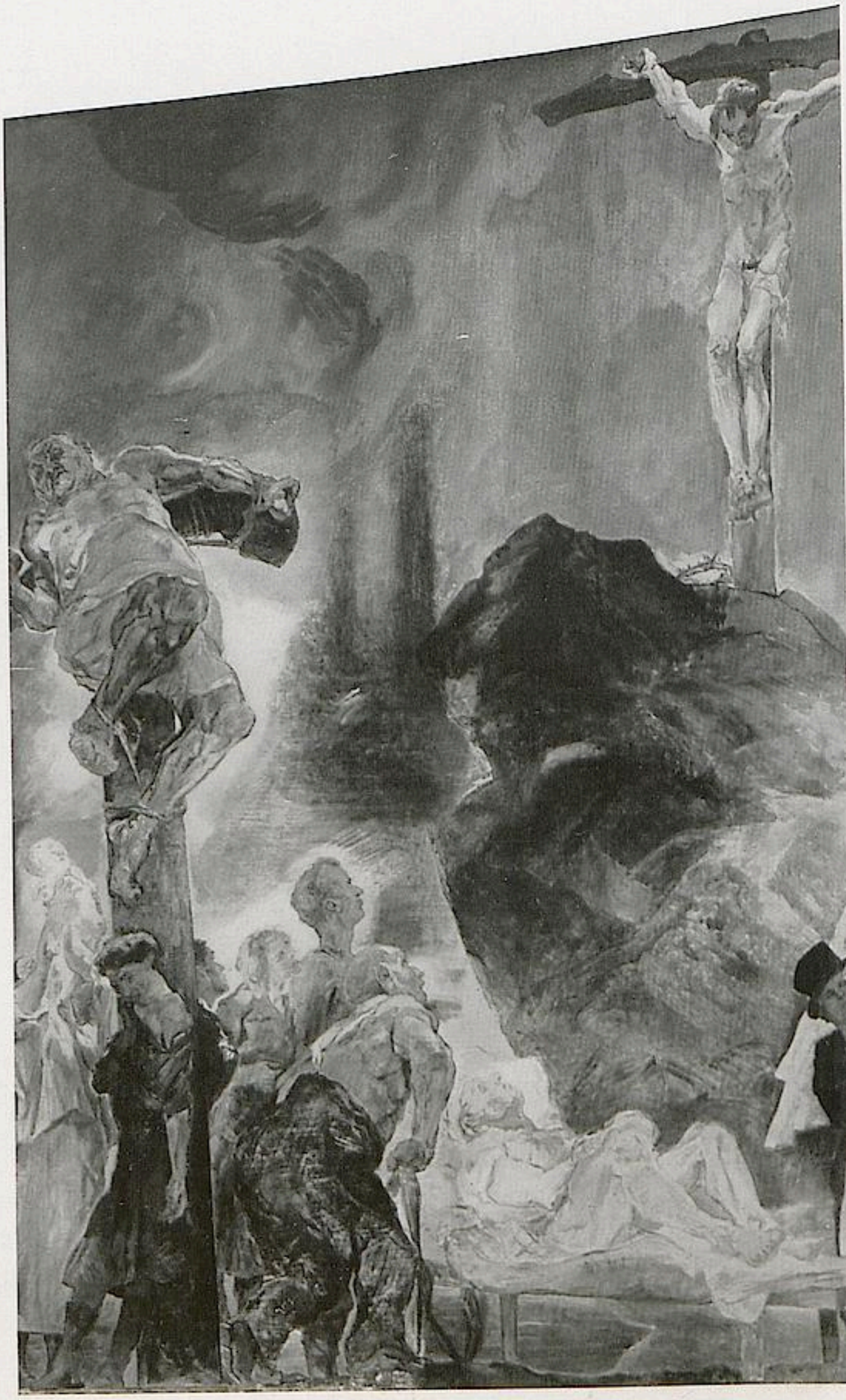
Ich hörte Freitag Abend auf zu schreiben, denn M. wollte mich schon sieben Uhr früh nach Woodstock (weekend) abholen. Woodstock war wieder sehr angenehm. Es war das erste Mal, daß ich morgens nach Woodstock im Auto fuhr. Die Fahrt durch die sanften Hügel der Catskillberge ist sehr schön, besonders morgens, wo der Autoverkehr noch mäßig ist. Überhaupt wird er ja weiter draußen dünner, aber so eigentlich abreißen tut er nie. Immerzu kommen Cars und Tracks. Überall Maplebäume (Ahorn, der typische Baum), blühende Sumachstauden (blühen rotbraun); Wege durch den Wald gibt es nicht, es geht eben niemand ohne

ANNIBALE FONTANA, TINTENFASS. BRONZE

AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM: ITALIENISCHE SKULPTUREN
AUS DEM BESITZ DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMSVEREINS

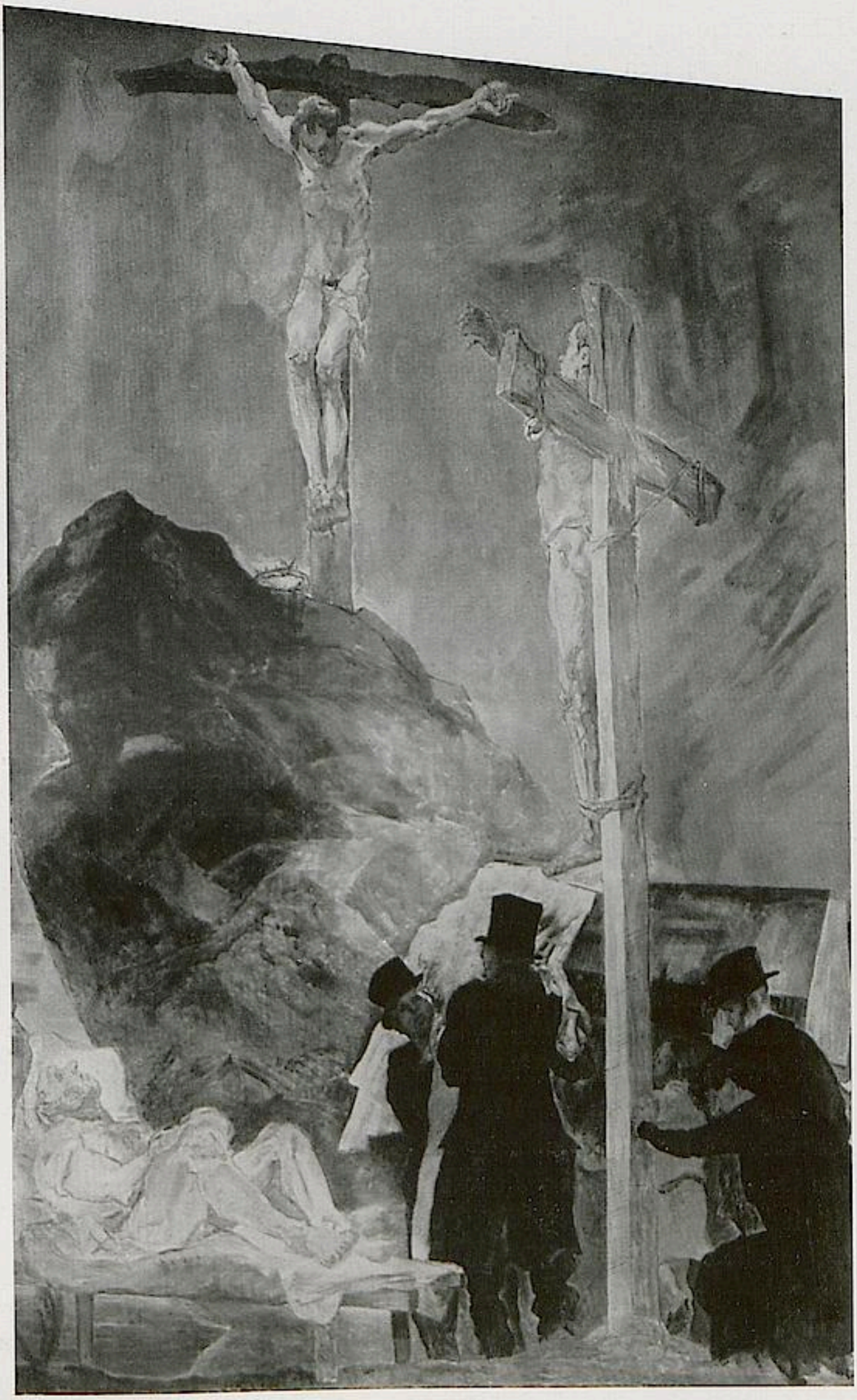
Grund hinein. Etwa gar spazieren schon gar nicht. Viel graubrauner Felsen, hin und wieder ehemalige Farmhäuser, mit der oft um das ganze Haus laufenden Porch. Da sitzen dann Amerikaner mit Pfeife und Riesenbergen und -bogen von Zeitungen in dem so überaus charakteristischen Schaukelstuhl. Wenn die „spazieren“ gehen wollen, nehmen sie die „Car“ und fahren woandershin; da ist dann auch wieder dasselbe Haus mit derselben Porch, mit derselben Radiomusik von früh an, mit denselben Zeitungen und so fort. So ist das. „How do you do? is nit a nice day today? oh, it is grand! see jou later“ ... Standartgespräch, beliebig zu erweitern auf der Porch.

Die Amerikaner können furchtbar viel Geräusch vertragen; sind da wesentlich anders wie wir Europäer. Radio spielt von früh bis tief in die Nacht; und so ein großes Hotel ist immer voller vibrierender Geräusche und Gesumme wie ein großes Schiff. Hat der Amerikaner keinen „Betrieb“, so fehlt ihm etwas. Sicherlich nimmt er an, wenn diese Vordergrundgeräusche



MAX SLEVOGT, FRESKO IN DER FRIEDENSKIRCHE, LUDWIGSHAFEN
LINKE HÄLFTE

PHOTO ALFRED LÖWENBERG, LUDWIGSHAFEN

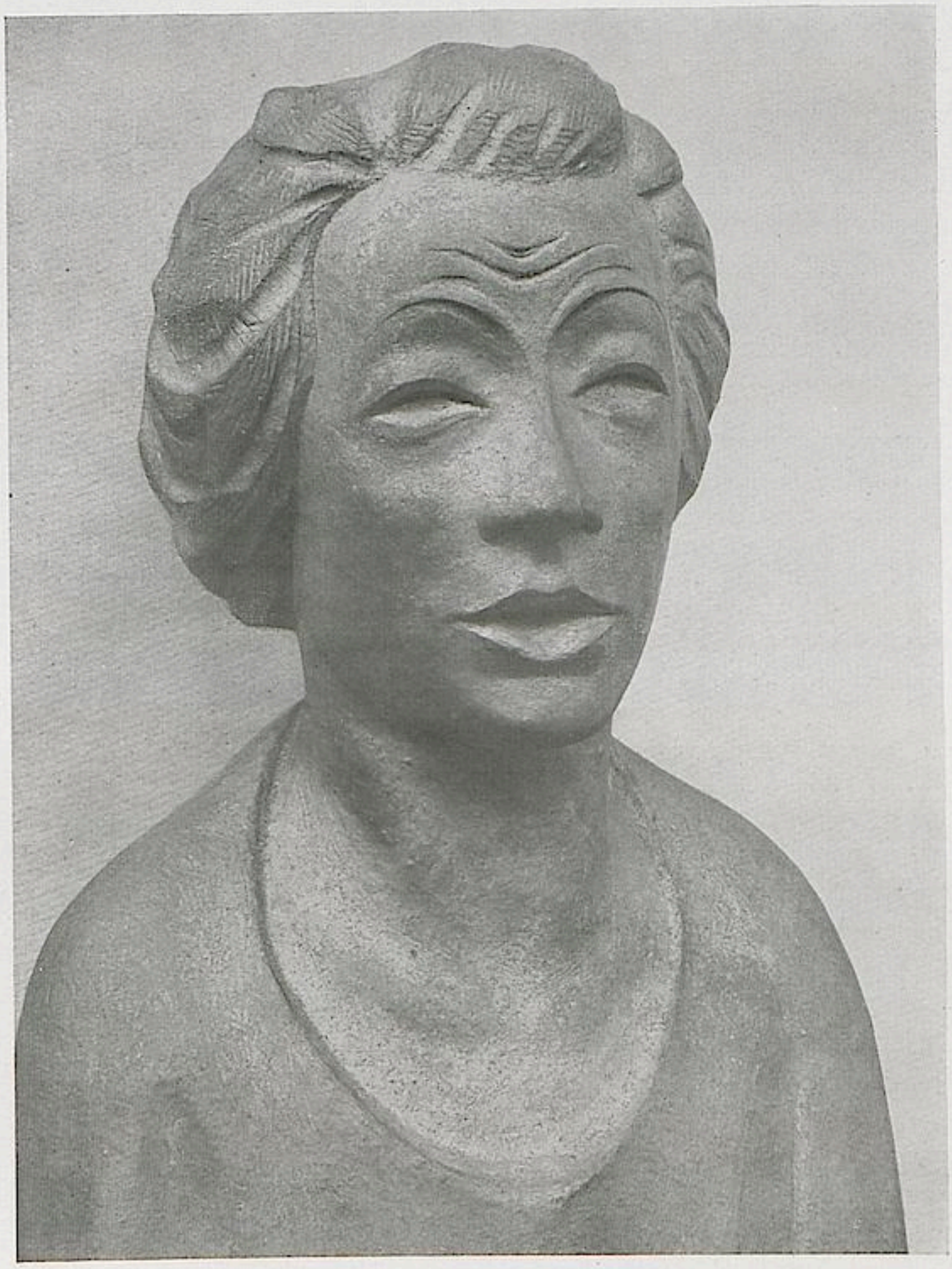


MAX SLEVOGT, FRESKO IN DER FRIEDENSKIRCHE, LUDWIGSHAFEN
RECHTE HÄLFTE

PHOTO ALFRED LÖWENBERG, LUDWIGSHAFEN

und Lärmereien und Aufpulverungen nicht da sind, dahinter ist's dann vollkommen leer; sicherlich fürchtet er sich vor irgendwelcher Leere. Aber dieses ist europäisch empfunden; ich werde mich ja schließlich auch hieran gewöhnen. Ulkig für unsern Begriff von Geschäftswürde auch eine Beobachtung in der Wallstreet. Da ist ne große Bank. Alle Angestellten sitzen da öffentlich herum. Du kannst da direkt an ihnen vorbei durchgehen, Dir alles ansehen, keiner sagt dir etwas. Denk Dir nur mal, wie die bei uns vor Würde platzen würden: „wohin bitte?" „was wünschen Sie?" „ja, Sie können aber hier nicht stehen bleiben!" usw. Ich betone, daß ich nicht etwa eine Empfehlung hatte oder so; ich bin einfach so von der Straße aus rein. Diese Methoden machen den Amerikaner fähig, ruhig seine Sache durchzuführen; der sitzt da an seiner Maschine und arbeitet; ob neben ihm Radio ertönt oder eine laute Unterhaltung im Gange ist, stört ihn gar nicht. Europäer empfinden dies oft als entwürdigend; erstens in puncto ihrer von Europa her gewöhnten Autorität, zweitens werden sie einfach nervös in dem Betrieb, wo sie kein abgeschlossenes Kabinett haben...

War an einem freien Abend in einer Burlesque show, 42. Straße. Kostet 25, 50 und 75 cent und 1,10 Dollar Eintritt. Erst ist Musik und dann kommen nacheinander abwechselnd girls, eine Truppe wie überall, zwischendurch immer eine kleine Spielszene mit derben Anspielungen à la Rowlandson. Dann wieder ausgezeichnete Negerstepper, auf großen Holzwürfeln steppend (es kommt vom Würfelspiel, das die Neger leidenschaftlich spielen). Wenn die übliche Girltanzerei vorbei ist, tritt eine Sängerin auf. Die ist immer zuerst vollkommen angezogen oder irgendwie pikant bekleidet, jedenfalls nie zuerst nackt. Die singt nun ein kleines oft sehr schweinisches Liedel, mit eindeutigen Anspielungen auf den Kitchenman, ohne den sie nicht auskommen kann, denn der bringt ihr jeden Tag Bananen, Mohrrüben, Frankfurter usw. Toll. Im Abgehen sieht man, wie sie hinten oder oben herum am Kleide nestelt. Dann klatschen viele, sie erscheint wieder, die Musik spielt eine Art von Jazzmelodie, sie dreht und windet sich, mummelt kokett mit der Zunge (so in der Backe), tut erstaunt, hebt langsam den Rock hoch, läßt ihn aber gleich wieder fallen; geht ab, erscheint wieder, diesmal ohne Rock, nur Pelzboa vor sich haltend. Dann, wenn weiter geklatscht und gepfiffen (Beifall) wird, macht sie den Brusthalter ab — immer dabei kokett zweideutige Bewegungen nach der Musik —, schließlich ist sie vollkommen nackigt, nur ein kleines Dreieck von Glitzerstoff vorne. Hinten ist sie ganz nackt; man sieht nur die Glitzerstrippen. Nun dreht und windet sie sich da oben in ungemein obzsöner Weise. Einige haben es besser raus als wieder andere; die müssen



ERNST BARLACH, DER SÄNGER. DETAIL. KLINKERMASSE

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

es dann immer wiederholen. Die Brustwarzen sind bei manchen angemalt, ebenso auch die Rückengrübchen. Phantastisch! Rein erotische Exhibitionen sieht man da. Eine, heavens! kam als Zofe, nackt, nur mit Schürze und Haube. Das ist auch Amerika.
Alles ist absolut eindeutig. Im Zuschauerraum fast nur Männer und zwar jeden Alters; aber man bemerkt auch einige Frauen und auch gelegentlich Pärchen. Wenn eine besonders scharfe Entkleidungsszene vor sich geht, macht irgendein Komiker oft auf der Bühne Witze dazu. Im Zuschauerraum haben viele Männer das Jacket ausgezogen; es ist so ein bißchen Pferdestalluft. Im allgemeinen ist das Publikum sehr ruhig und dezent, bis auf das Klatschen und Pfeifen ist kaum ein Beifall oder so zu merken. Beim Rausgehen scheinen alle ein wenig bedripst zu sein. In den Pausen wird Icecream ausgerufen, und vorn an der Rampe steht ein Sprecher, der ununterbrochen, ununterbrochen bis das Orchester wieder einsetzt, eine Serie Nudepostkarten von den Showgirls anpreist. Dabei gehen seine Gehilfen mit Postkarten in Enveloppes herum: nur 10 cent. „Niemals haben Sie so etwas gesehen.“ Dann wieder einer ausschreiend: cold drinks, cold drinks gents! gingerale gents! Das Theaterchen à la „Wintergarten“ paßt wunderbar zum Stil der Exhibitionen: Stuckfackeln, rote Logenvorhänge, kleine geschweifte Balkone usw. Ja, das ist das . . .
Heute erhielt ich Deine Karte aus dem schönen hinterpommerschen Stolp. Ja, ich besinne mich; und ich wandle im Geist wie einst als Junge dort herum, als ich damals die großen goldenen und weißen Zirkuswagen erblickte, die in den Bahnhof einfuhren und meine amerikanische Romantik nährten. Well, und jetzt sitze ich inmitten der Häusergebirge und denke zurück — und finde es ganz in der Ordnung, hier zu weilen.
Gestern war ich mit V. zusammen. Wir aßen in einem Speak-easy, wo V. bekannt war. Der Manager wollte uns erst nicht hereinlassen, weil ich ihm verdächtig (police!) vorkam. Ulkig, nicht? Aber V. redete ihm suggestiv zu. Vorne war gleich eine rotbeleuchtete Bar, Musik, natürlich Synkopengesang, abgedämpft. Man sah ein paar Männer an der Bar hocken, ebenso Frauen, animiert, aber nicht bezecht. Alles in düstere rote Beleuchtung, Halbdunkel, getaucht. Dafür hat nicht nur der Amerikaner in solchen Lokalen Vorliebe; Du findest es auch in vielen normalen Restaurants und Hotels. Hinten war ein Garten. Wie in einem Luftschacht, zwischen hohen Häusern, als säße man am Grunde eines großen viereckigen Schornsteins, dessen Wände fröhlich bemalt italienischen Frühling vortäuschen. Auch dort Musik, Baßgeige und schmalzig tenorige Synkopenstimme. „Two brandys?“ „Shure.“ Wir aßen ganz gut; Mittelküche, wie üblich. V. traf dann am Nebentisch einige New Yorker Schauspieler. Einer von ihnen

macht hier in einer neuen Truppe und — toll — kannte meine Arbeiten gut, die er, zum Beispiel, für bestimmte Gesteninstruktionen seiner Truppe benutzt. Komisch, diese Art Popularität. (König ohne Land.) Dann war da noch 'ne Schauspielerin, die nicht mehr im Film auftreten kann. Brach sich bei einem Autounfall die Nase, gerade im Beginn einer Holywood-Karriere. Pech! War alles gut repariert. Dieses Land ist ja Spezialist für Beauty shops and operations.
Wir bummelten dann, die Schauspieler hatten sich verabschiedet, noch eine Zeitlang auf dem Broadway hin und her und „dischkutierten", bis ich schließlich V. in seinem St.-Moritz-Hotel ablieferte. Ist gleich bei mir um die Ecke. Well!

ERNST BARLACH, DER SÄNGER
KLINKERMASSE

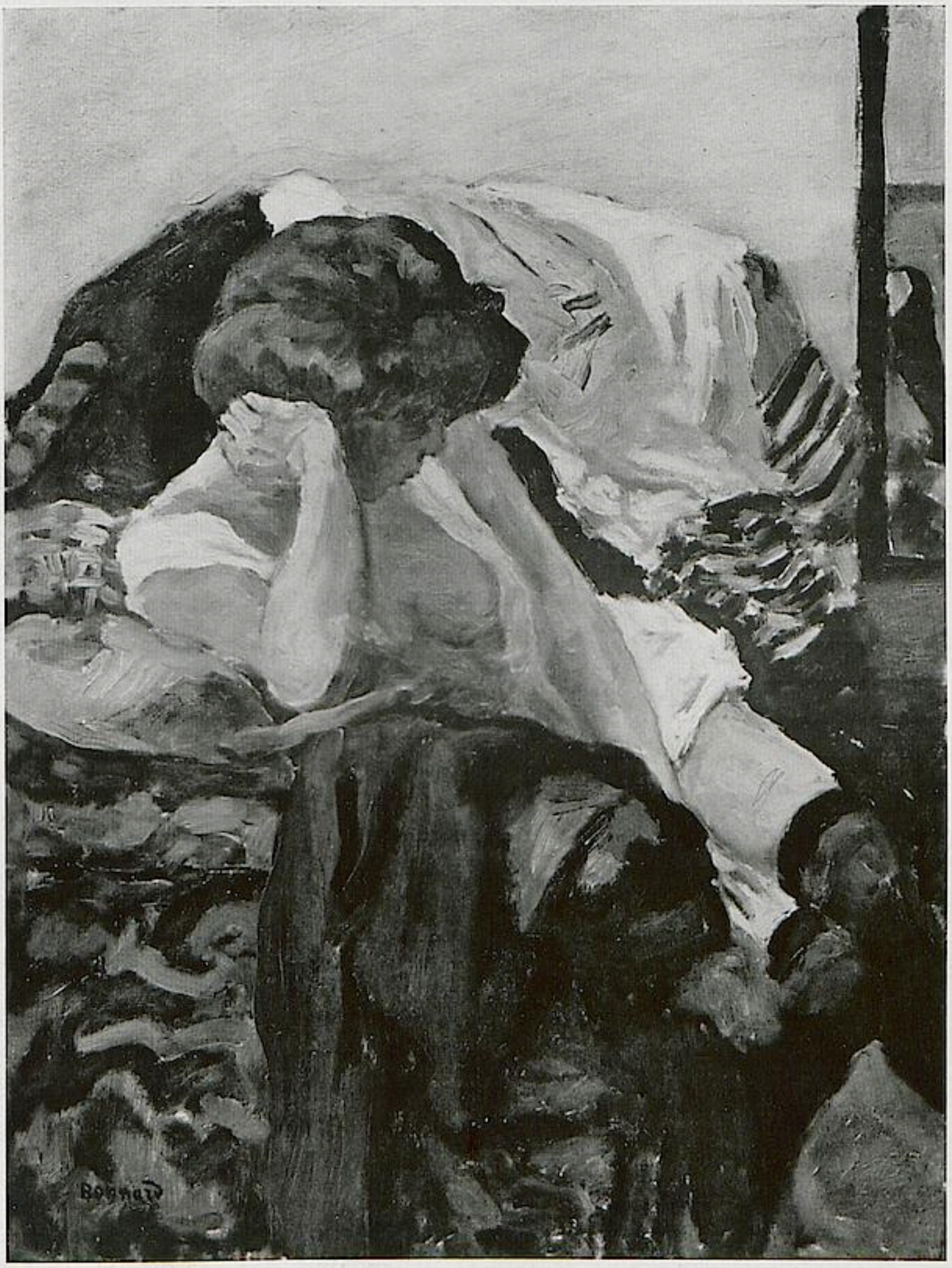
ERNST BARLACH, DIE FRAU IM WIND

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Pierre Bonnard

von GOTTHARD JEDLICKA

Pierre Bonnard wurde am 30. Oktober 1867 in Fontenay-aux-Roses geboren. Er war mit Maurice Denis, Piot, Sérusier und Vuillard Schüler der Académie Julian. Der Geist an dieser Akademie war das Ergebnis der besonderen Mischung von Begabungen. Sein Talent fand sofort die Bejahung der Académie des Beaux-Arts. Die jungen Menschen sammelten sich um Sérusier, der sie mit dem Werk von Gauguin bekannt machte. Sie bildeten eine geschlossene Gruppe und veranstalteten, indem sie Sérusier an die Spitze stellten, die „Dîners des Nabis". Diese Zusammenkünfte bilden das spätere Gegenstück zu den Versammlungen der Impressionisten im Café Guerbois und Nouvelle-Athènes. Leider hat man von diesen Unterhaltungen, die reich gewesen sein müssen, bis heute noch keine ausführlicheren Dokumente. Bonnard gab sich zuerst vor allem mit kunstgewerblichen Arbeiten ab: eine Beschäftigung, die gerade damals unter den Künstlern beliebt wurde. Er entwarf Plakate, Möbel, Tapetenmuster, er malte Dekorationen für Zimmer. Seine ersten Bilder stellte er um 1890 im Salon des Indépendants aus, in dem er sich mit Unterbrechungen bis 1923 zeigte. Größere Ausstellungen veranstalteten Le Barc de Boutteville, Tanguy, Vollard, Durand-Ruel, Bernheim-Jeune, Druet. Bonnard lebt ein zurückgezogenes Leben. Man sieht ihn kaum in Gesellschaft. Er liebt das Land und das Meer. Den Winter verbringt er meistens im Cannet, den Sommer in Vernon, zwei Monate zwischen Winter und Sommer hält er sich in Paris auf, um seine Malerei in der Umgebung anderer Malerei zu sehen: und immer arbeitet er. Wer ihn kennt, rühmt das geschlossene Gleichmaß seines Wesens und seine schöne Vernünftigkeit. „Ich war mit Bonnard zusammen in Antibes", sagte der mexikanische Maler Zarraga zu mir. „Wir sprachen viel über Malerei. Als ich eines Tages entmutigt war, weil meine Arbeit nicht vorwärts ging und ich im Augenblick keiden Ausweg mehr fand, sagte er zu mir, indem er mir den Arm über die Schulter legte: »Mon petit, le seul moyen qu'on ait jamais trouvé pour faire de la peinture, c'est d'en faire.« Sehen Sie: er hat wirklich recht — und seine Bemerkung half mir denn auch". Scheinbar nebenbei ist ein großes graphisches Werk zusammengekommen, das in der Stille schon lange eine bedeutende Wirkung ausübt. Mancher Plan verdankt die Verwirklichung der Beziehung Bonnards zur „Revue Blanche". Rasch wurden seine Buchillustrationen berühmt, die aus Gelegenheitsaufträgen entstanden und von denen die eine Folge heute schon klassische Bedeutung besitzt: die ungefähr anderthalb Hundert Lithographien umfassende Illustration zu



PIERRE BONNARD, ENTKLEIDETE FRAU. 1905–1906

SAMMLUNG DR. A. HAHNLOSER, WINTERTHUR. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

„Daphnis et Chloé“, ein graphisches Wunderwerk, das einzige, das den lithographischen Folgen von Lautrec als ebenbürtig zur Seite gestellt werden kann.

In einem Teil seines frühen Werks läßt sich Bonnard als Gegensatz zu Lautrec begreifen, mit dem er befreundet war und an dem er viel lernte. Verwandtschaft und Gegensatz deckt man am besten auf, wenn man die Illustrationen der beiden zu einem gleichen Buch — den „Histoires naturelles“ von Jules Renard — nebeneinanderhält: man glaubt dabei die innersten Gerüste ihrer verschiedenen Gestaltung vor sich zu sehen. Gefühlshafte Naivität, die sich in launiger Freude auswirkt, steht einem seelischen Raffinement gegenüber, das scheinbar spielerisch letzte Quintessenz gibt. Jede Lithographie von Lautrec scheint ein Paradigma zu sein, die Lithographien von Bonnard aber sind anmutige Kommentare und humorvolle Arabesken, die sich mit Ornamenten verschlingen, die er aus der Zeit heraus übernommen hat. Es ist vorgekommen, daß man Bonnard mit Vuillard und Roussel zusammen zu den Neoimpressionisten gezählt hat. Natürlich haben sie alle an den Impressionisten gelernt! Aber sie haben sich ebenso genau Gauguin angesehen: wie gut erkennt man das in ihren frühen Bildern. Sie gehören zu einem Geschlecht, das nach den Neoimpressionisten kommt. Man kann sie Seurat, Signac und Cross, die mit verschiedener Begabung und mit verschiedenem Glück den Versuch unternommen haben, die Entdeckungen der Impressionisten methodisch auszubauen, in genau dieser Folge gegenüberstellen, wie man Gauguin, van Gogh und Lautrec den Impressionisten als eigene Gruppe gegenüberstellen kann, die keine malerische Mission zu erfüllen hatte, sondern tragische Einzelschicksale auf malerische Weise gestaltete. Aus diesem Grunde haben Seurat, Signac und Cross mit jugendlicher Entschlossenheit alle neutralen Farben ausgeschieden und haben damit auf der einen Seite ebenso viel liquidiert, als sie auf der andern gewinnen konnten. Bonnard, Vuillard und Roussel sind ihnen fremd, sie werden durch sie so entschieden von den Impressionisten getrennt, daß sie ihnen nicht mehr erliegen können. Aber sie nehmen — durch die Experimente der Neoimpressionisten belehrt — alle Farben wieder auf, die jene Maler ausgeschaltet haben: und weil sie diese Farben mit frischen Augen entdecken, holen sie neue Reize aus ihnen heraus.

Bonnard ist ein Finder von Zwischentönen. Manchmal scheint es, er habe sich absichtlich Bilder nur aus jenen Farben und Farbtönen gebaut, die die Impressionisten und Neoimpressionisten vernachläßigt haben — um zu zeigen, was man auch mit ihnen erreichen kann. Er sucht die stillen Farben mit der gleichen gespannten Aufmerksamkeit, mit der die Impressionisten die leuchtenden Farben gesucht haben. Und diese unauffälligen

PIERRE BONNARD, KOHLEZEICHNUNG. 33 : 27 cm
SAMMLUNG R. BÜHLER, WINTERTHUR. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

Farben deutet er häufig nur an. Aber was für eine sensible Fülle wirkt sich in seinen Bildern aus! Und was für Gegensätze sind in dieser Fülle verbunden. „Tout a une forme, même la fumée", hat Ingres einmal zu seinen Schülern gesagt. Der wattigste Ton von Bonnard hat noch Form. Bonnard ist in der Stille reich, in der Fülle einfach, in der Laune konsequent, bei aller Disziplin locker, im Unbeholfenen elegant — wie Manet —, im Grauen farbig, im Schleierigen durchsonnt. Seine Malerei ist oft von flaumiger Gespanntheit. „Sie möchten wissen, wie Bonnard arbeitet?" sagte

Zarraga einmal. „Ich kann es Ihnen sagen, denn ich habe ihn arbeiten sehen. Er hatte in einem Hotel auf Cap d'Antibes ein Zimmer gemietet, das den Blick auf das Meer frei gab. Ich besuchte ihn dort. Vom Anblick des Zimmers war ich ein wenig überrascht: und zwar aus dem folgenden Grund. An allen Mauern sah ich Leinwände von verschiedener Größe und wechselndem Format. Bei meinem ersten Besuch waren noch alle Leinwände weiß. Das Zimmer strahlte. Als ich einige Tage später wiederum hinkam, sah ich auf allen ein paar farbige Akzente, deren bildhafte Bedeutung noch nicht zu erkennen war. Und ich erriet zum Teil, was mir Bonnard dann erklärte. Wenn er ein Bild beginnt, so ist sein Bildplan noch nicht ganz festgelegt. Aber nun hören Sie, wie er darauf kommt! Er spaziert zwischen den weißen Flächen hin und her, wartet auf einen Einfall, setzt hier einen Ton, malt dort einen Pinselzug, legt ein paar Striche auf eine dritte Leinwand. Manchmal wirft er nach kurzer Zeit die Pinsel schon hin, ruft seinen Hund, der immer in der Nähe ist und geht mit ihm am Strand spazieren. Er plaudert eine Viertelstunde, eine halbe Stunde mit Bekannten, denen er auf dem Spaziergang begegnet, bricht plötzlich, aber unauffällig die Unterhaltung ab, geht eilig auf sein Zimmer zurück, setzt wieder da und dort einige Akzente, die ihm klar geworden sind — auf dem einen und auf dem andern Bild, scheinbar wahllos — und geht hierauf von neuem spazieren, um auszuruhen und frische Kräfte für einen neuen Angriff zu sammeln. Auf solche Weise verstreichen einige Wochen, einige Monate sogar. Ich habe mit Erstaunen gesehen, was dabei herauskommt. Ein Vierteljahr später war ich nämlich wieder auf seinem Zimmer. Ich kannte mich nicht mehr aus! An den Wänden sah ich ein halbes Dutzend fertiger und wundervoll geschlossener Bilder. Vor jedem einzelnen dachte ich, es sei in rascher und spielerischer Weise entstanden — in ein paar Stunden. »Moi, je ne sais pas inventer«, sagte er zu mir, gerade er, von dem man glaubt, er habe alles erfunden!“

Man kann von Bonnard nicht reden, ohne ihn gegen Matisse abzugrenzen. Sie gehören zusammen, wie in der Mitte des letzten Jahrhunderts in anderer Lagerung Delacroix und Ingres, oder wie unmittelbar vor Matisse und Bonnard van Gogh und Gauguin, Cézanne und Manet, wie nach ihnen Picasso und Braque. Der eine erschließt sich nur durch den andern, wenn ihre Wege auch noch so verschieden sind. Ihre Grundhaltung ist von einer verwandten hellen Skepsis, die bei beiden fruchtbar geworden ist. Die Welt, die sie gestalten, ist ungefähr gleich, und Menschen und Dinge sind in verwandten Verhältnissen darin verteilt. Beide sind in ähnlichem Umfang diszipliniert. Die Disziplin des einen, der eine spekulative Anlage hat, ist eine solche der ordnenden Intelligenz, die des andern mit

PIERRE BONNARD, FRUCHTHÄNDLERIN. 45 : 60 cm UM 1900

SAMMLUNG R. BÜULER, WINTERTHUR. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

lyrischer Veranlagung eine solche der Intuition und Sensibilität. Der eine scheint mit schöner Mondänität den farbigen Extrakt der Welt zu geben, der andere mit feiner Intimität ihren farbigen Duft und Schimmer. Die Fülle des einen — geistvoll in die Fläche geordnet — ist in reichem Maß zu übersehen, die des andern — oft scheinbar verworren mit der Bildtiefe verbunden — ist nur zu ahnen. Wenn man Matisse mit Manet vergleichen und dabei den substantiellen Unterschied zweier Generationen feststellen kann, zwischen denen der Impressionismus mit allen seinen Auswirkungen liegt, so kann man mit gleichem Recht in Bonnard den Maler sehen, der in unserer Zeit das Erbe von Renoir lebendig erhält. Matisse und Bonnard haben durch Farbe und Form den Bestand der französischen Malerei bereichert und gewandelt: Matisse in einer Art, die viel mehr auffallen muß, Bonnard leise und unauffällig — beide mit gleicher Eindringlichkeit — und von beiden zehren heute ganze Geschlechter von Malern. Beide haben von ihren Vorgängern übernommen, um weiterzugeben; und erst die Gesamtheit dessen, was sie sichtbar oder unsichtbar übernommen haben, ergibt das Erbe, das ihnen zur Verfügung stand. Matisse hat dem Impressionismus und Neoimpressionismus so viel entnommen wie Bonnard dem Impressionismus und Symbolismus. Die Helligkeit des einen enthält so viel Unruhe wie die Heiterkeit des andern manchmal eine fast unheimliche Stimmung übermittelt. Während die Farben von Matisse an einem Ende zu stehen scheinen und oft von einem stählernen Glanz überspielt sind, braut in den wattig stillen Farben von Bonnard irgendwie ein Anfang. Matisse reißt hin oder stößt ab, Bonnard nimmt langsam gefangen — aber beide (und erst das entscheidet) halten doch fest.

ALFRED MAHLAU, FLENSBURGER LANDSCHAFT

AUSGESTELLT IN DER LÜBECKER WERKGRUPPE

GERHARD MARCKS, ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM

Bühne und Film in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit

von KURT BIEBRACH

Es liegt nahe und ist auch durchaus üblich, Bühne und Film als im Gegensatz zum realen Leben stehende, unter sich wesensverwandte Erscheinungen anzusehen. Es scheint notwendig, dieses Verhältnis anders zu betrachten, und zwar den Film in die unmittelbare Nachbarschaft des realen Lebens zu setzen und ihn zur Bühne, als einer besonderen Form der Wirklichkeit, in Gegensatz zu stellen.

Bühne und Film sind — das ist festzuhalten — weder Scheinwirklichkeiten, noch Anweisungen auf hinter ihnen liegende Wirklichkeiten, sondern Wirklichkeiten wie das Leben selbst, nur Wirklichkeiten von einer anderen Wesensart, einer anderen Form des Seins.

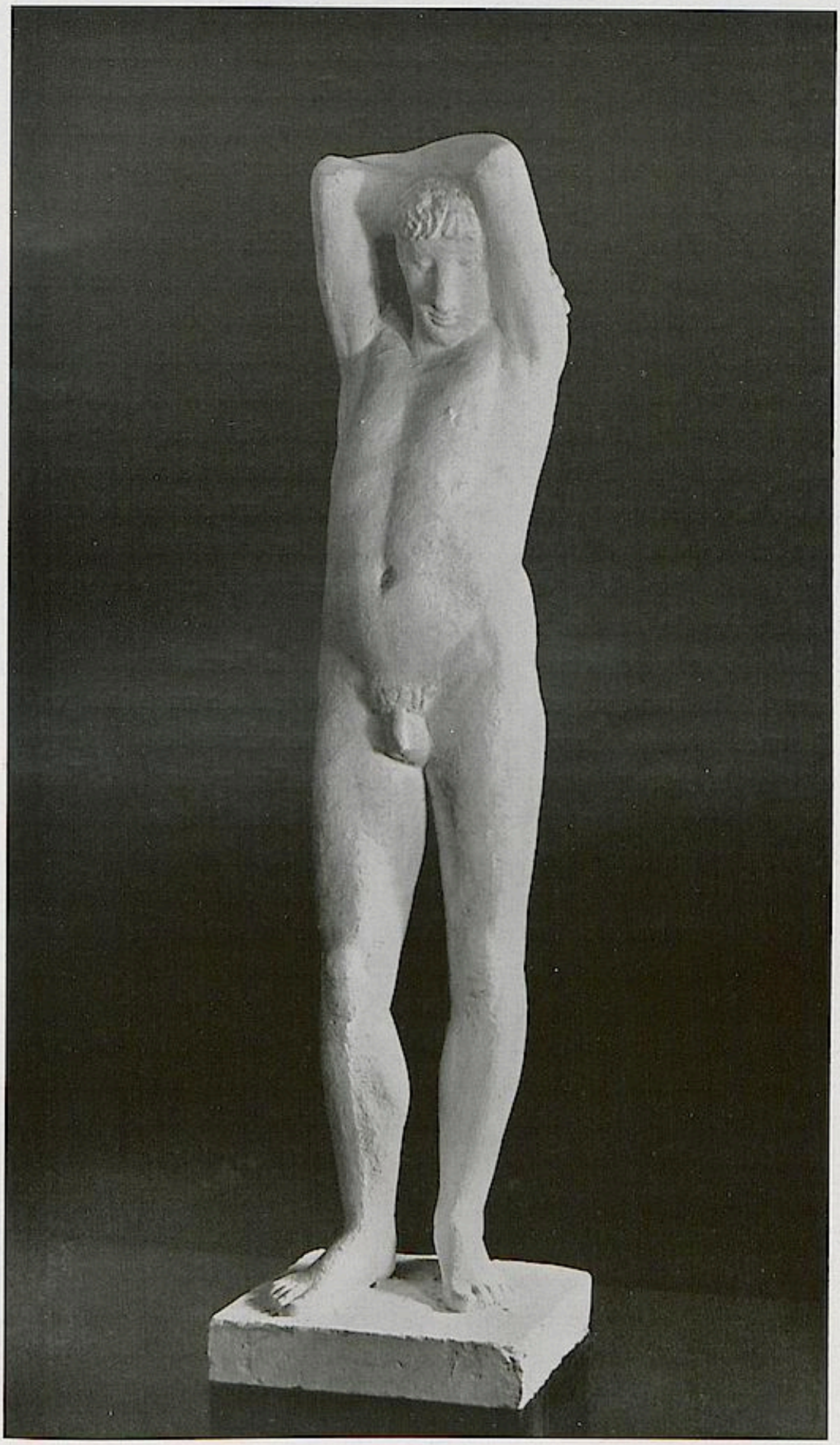
Die Bühne verkörpert eine konzentrierte, eine gesteigerte Form des Seins.

Die schöpferische Gestaltungskraft des Dichters, des Schauspielers, des Regisseurs versetzen die Möglichkeiten und die Probleme des realen Seins in eine Sphäre, deren Tatsachen an einen anderen Bezirk des Geistes und vor allem der Seele rühren, als es der Ablauf des Alltagsgeschehens tut, und sei dieser noch so „dramatisch". Das Sein der Bühne ist Symbol. Der „traurige" Fall des Lebens etwa wird zum „tragischen" der Bühne. Daß eine andere Form der Wirklichkeit vorliegt, wird deutlich durch die selbstverständliche Distanzierung des Bühnengeschehens. Vorhang, Rampe, Kulisse, Prospekt sind die äußeren Merkmale, sind der Rahmen, jener besonderen, gesteigerten Welt; Aktteilung, gesetzmäßiger Aufbau, Vers, Musik die inneren.

Im Gegensatz hierzu vermag der Film nichts anderes zu sein als die mechanische Wiedergabe eines realen Geschehens. Es ist dem Beschauer unmöglich, eine doppelte Umschaltung zu vollziehen, das heißt zu schließen einmal von der zweidimensionalen Leinwand auf ein dreidimensionales Geschehen und dann von diesem auf eine dahinter liegende schöpferische Gestaltung. Das betrachtende Bewußtsein bleibt bei der ersten Übersetzung hängen. Eine kritische Analyse der seelischen Vorgänge beim Ablauf des Films erweist evident, daß der Betrachter ihn so erlebt, als ob er einem realen Tatsachengeschehen beiwohnt. Das ist das Entscheidende und Wesensbestimmende am Filmerlebnis, im Gegensatz zur Bühne.

Die Trennung zwischen dem Schauspieler und seiner Rolle wird deshalb im Film nicht vollzogen, erst eine rein verstandesmäßige Gedankenoperation macht sie möglich. Der Tod auf der Bühne findet in jener anderen, gesteigerten Wirklichkeit statt, das Wissen um den nur dargestellten Tod beeinträchtigt weder seine Wirkung, noch nimmt es seinen Schauer, sondern läßt ihn gesteigert, symbolhaft erleben. Im Film dagegen vermeint man, dem Tode eines bestimmten Menschen unmittelbar beizuwohnen. Hieraus erhellt, daß das vielgelästerte „happy end" des Films keine Konzession an das Amüsierbedürfnis des Publikums ist, sondern eine aus dem Wesen des Films entspringende innere Notwendigkeit. Der Tod wird im Film nur erträglich, wenn er aus einer ethischen Einstellung her oder aus dem Verlangen nach Gerechtigkeit erwünscht scheint, also wenn er den Bösewicht ereilt.

Aus denselben Gründen ist im Film die früher allgemein übliche Aktteilung weggefallen, denn ein reales Geschehen kennt keine gestaltenden Abschnitte, sie waren deshalb von je überaus störend. Aus demselben Grund ist es im Film unerträglich, nicht wirkliche Räume, sondern Kulissen zu sehen, und zwar nicht nur der Gegensätzlichkeit wegen, in der sie sich etwa zu den Teilen des Films befinden, die in der freien Natur



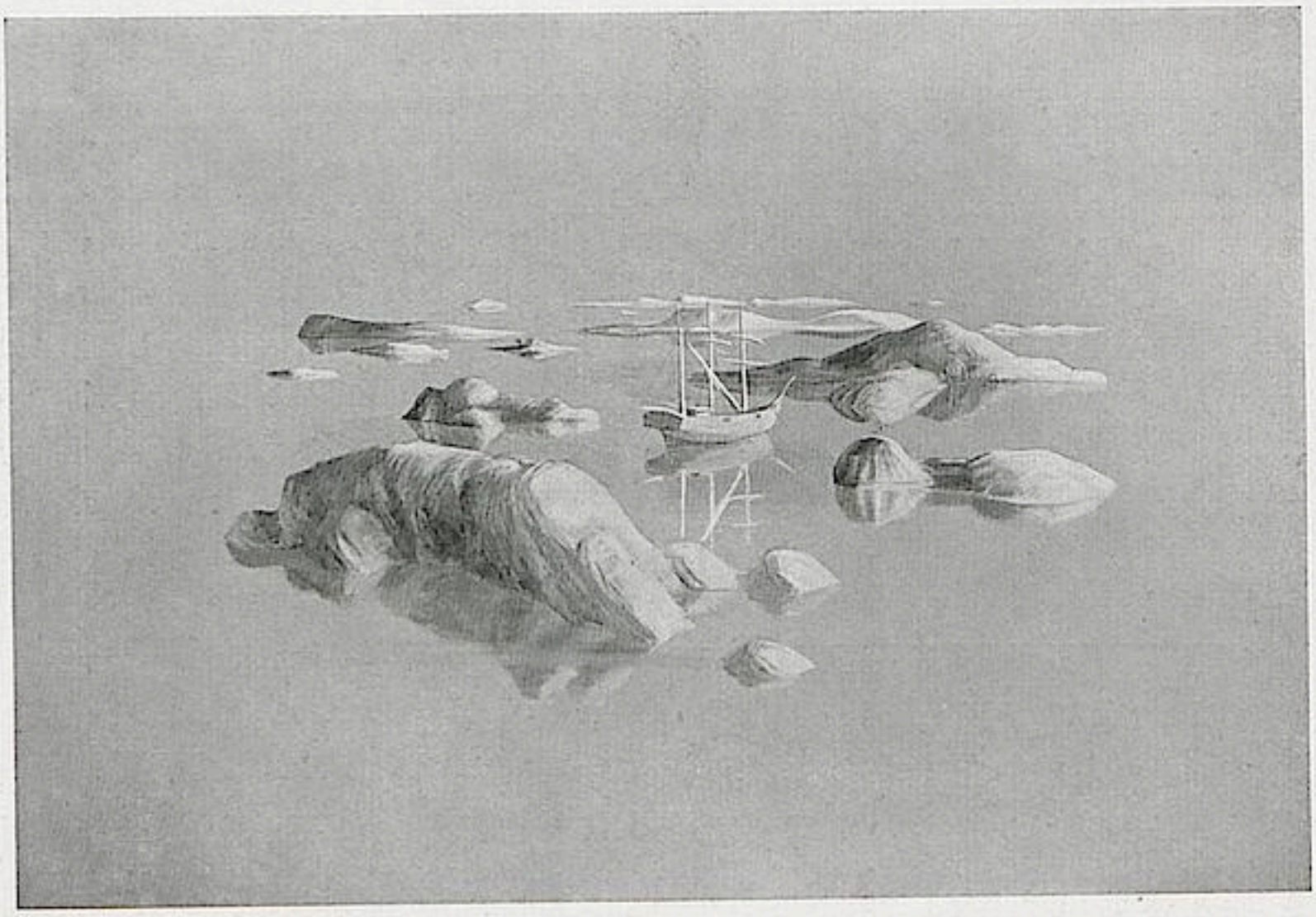
GERHARD MARCKS, STEHENDER JÜNGLING. 1932. GIPS FÜR BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM

spielen, sondern aus derselben instinktiven Einstellung zur Leinwand als einer Vermittlung eines wirklichen Geschehens, einer wirklichen Welt.
Auf der Bühne vermag man immer die Persönlichkeit des Schauspielers von seiner Rolle zu trennen, im Film nicht. Dort spielt der gestaltende Akteur den Bösewicht, hier ist er es. Beweis: es erfordert eine gewisse Mühe, berechtigte Antipathien gegen die Filmfigur nicht auf den Akteur zu übertragen. Aus der Tatsache, daß der Betrachter des Films, ihm unbewußt, meint, Zeuge eines realen Geschehens zu sein, erklärt sich die Problematik des historischen Films. Der Schauspieler auf der Bühne spielt den Wallenstein, der Schauspieler im Film ist Wallenstein. Die Unzulänglichkeit des Bühnenschauspielers gegenüber der zu bewältigenden Rolle bleibt für das Wissen des Zuschauers um die historische Persönlichkeit oder ihre dichterische Gestaltung belanglos. Der unzulängliche Filmschauspieler dagegen verdirbt wegen der Identifizierung mit der historischen Persönlichkeit den Inbegriff derselben meist in ärgerlichster Weise. Und da er scheinbar nicht spielt, sondern ist, bleibt im Film jede schauspielerische Leistung gegenüber der historischen Persönlichkeit unzulänglich.
Es ist deshalb ausgeschlossen, daß der Film das Verhältnis des Publikums zum Theater beeinträchtigen kann. Niemals wird die nachhaltige Wirkung des Bühnenerlebnisses durch den Oberflächeneindruck des Filmgeschehens verdrängt oder ersetzt werden. Denn letzten Endes hat der Filmvorgang noch gegenüber dem wirklichen Geschehen den Nachteil, daß er, wie jede Photographie, nur an der Oberfläche der Erscheinung haftet. Er kann deshalb niemals steigern, niemals Typisches oder Sinnbildliches geben. Niemals ist jener unmittelbare seelische Kontakt zwischen dem Gestaltenden und dem Aufnehmenden herzustellen, der die Tiefe und die Nachhaltigkeit der Bühnenwirkung ausmacht.
Der Film ist keine neue Kunstgattung, er ist ein Industrieerzeugnis, das nach rein industriellen Methoden hergestellt wird und sich, wie jedes andere, nach den Bedürfnissen derjenigen richtet, für die es bestimmt ist, also der Masse. Daß er sich mancher Elemente aus der Welt der Kunst bedient, ist, hier wie dort, lediglich eine Qualitäts-, keine Wesensfrage, an der sich auch nichts ändert durch die Tatsache, daß es einige Filme gibt, bei denen künstlerische Gestaltungskraft im Vordergrund steht. Denn auch hierbei ist für das Erlebnis entscheidend, daß es sich um einen gegenwärtigen Geschehensablauf im realen Sein handelt und nicht um eine durch künstlerische Schöpferkraft gestaltete höhere, jenseitige Wirklichkeit, die allein das Wesen der Kunst ausmacht.

GERHARD MARCKS, FLÖTENBLÄSERIN. 1932. GIPS FÜR BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM



ALFRED MAHLAU, SCHÄRENLANDSCHAFT
WANDMALEREI IM HAUSE DER NORDISCHEN GESELLSCHAFT, LÜBECK

Wertsteigerung von Kunstwerken

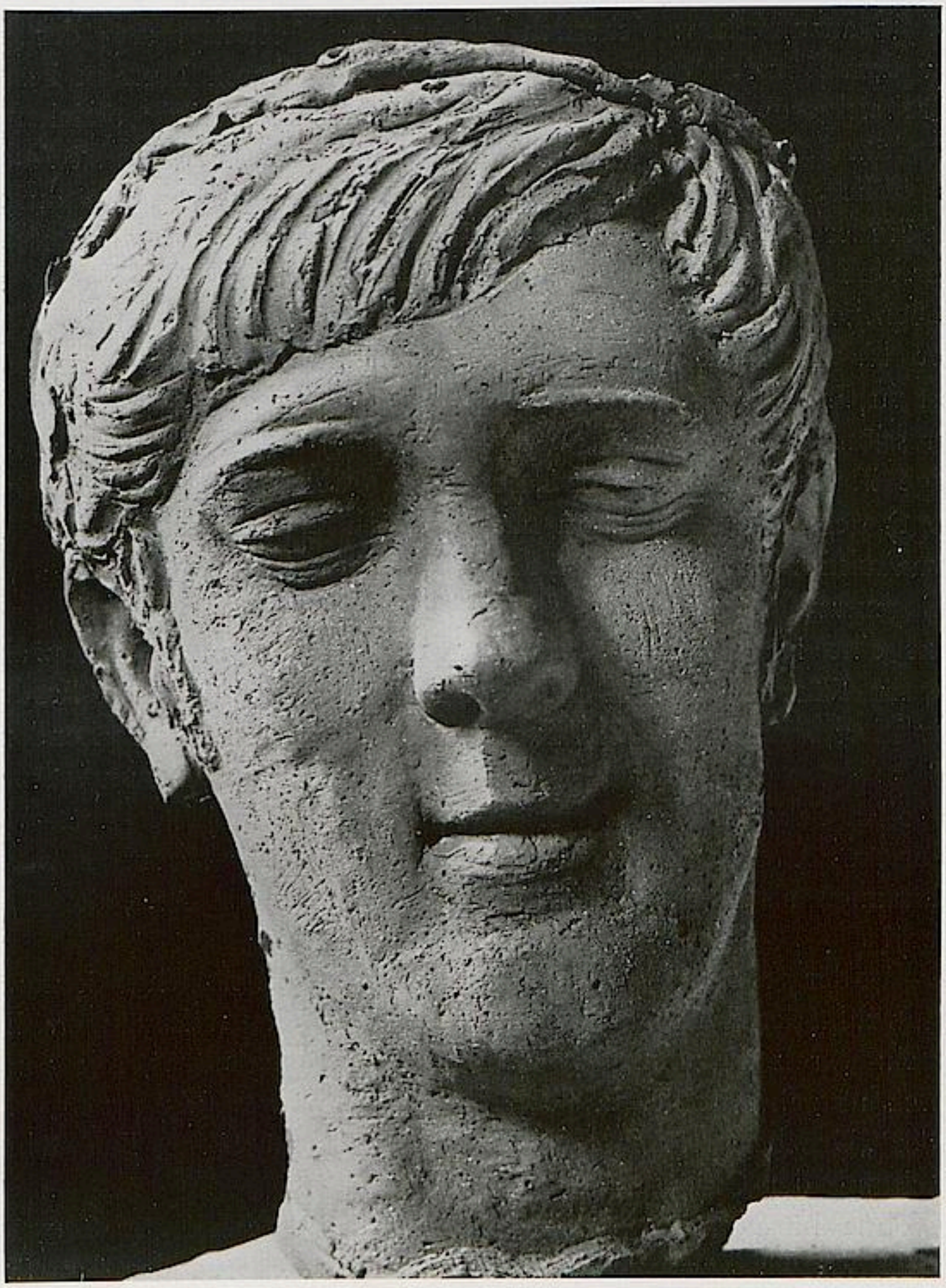
von MUSSIA EISENSTADT

Daß der Müller Getreide mahlt und der Maler Bilder malt, daß, wer zuerst gekommen ist, auch zuerst mahlen darf, ist ein uralter Orthographiescherz der untersten Schulklassen, der dazu dienen kann, einfachste aber oft übersehene wirtschaftliche Erkenntnisse zu illustrieren: Kunst – gerade die bildende Kunst, die gehandelt und von Privaten gesammelt wird und von der hier ausschließlich die Rede sein soll – ist kein Gegenstand des täglichen Bedarfs, vielmehr ist ihr Erwerb ein Luxus geistiger Art, den ein kunstliebender Staat durch steuerliche Erleichterungen und andere Maßnahmen fördern, nicht aber durch Extraabgaben inhibieren sollte.
Luxusbesteuerung, selten ertragreich, ist stets populär, da sie dem natürlichen Gerechtigkeitssinn entspricht. Die Not der bildenden Künstler ist schlimmer denn je. Gemälde oder Skulpturen junger Künstler können billig erworben werden, um dann, in besseren Zeiten, dem Erwerber, spekulativen Händler oder reichen Bürger, aber nicht dem „Urheber", ein Vielfaches des ursprünglich bezahlten Preises einzubringen. Benachteiligt gegenüber anderen geistigen Arbeitern, etwa dem Schriftsteller oder Kompo-

GERHARD MARCKS, NYMPHENLIEBE. 1928. GIPS FÜR BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM

nisten, denen Tantiemen zukommen, sucht der bildende Künstler eine Fassung seiner Werknutzungsrechte und findet – das droit de suite.
Dieses seit 1920 in Frankreich gesetzlich eingeführte droit de suite ist ein unveräußerlicher Anspruch des Urhebers oder seiner Rechtsnachfolger auf einen prozentualen Teil des bei öffentlichen Verkäufen erzielten Erlöses seines Werks bei einem Mindestpreis von 50 Franken. Diese Bestimmungen wurden 1921 vom belgischen Gesetz übernommen, nur wurden die für Frankreich geltenden Sätze von 1 bis 3% auf 2 bis 6% und die Mindestgrenze des Verkaufspreises von 50 auf 1000 Franken erhöht. Bestrebungen in Frankreich gehen dahin, die Taxe auf das in Belgien geltende Maß zu erhöhen und auch die nicht öffentlichen Verkäufe zu erfassen. 1929, im Jahr der höchsten Konjunktur, betrugen die jährlichen Einnahmen der Künstler aus dem droit de suite etwa 95000 Mark, ein Jahr darauf 33000.
Diese Angaben sind der Begründung des vom Reichsjustizministerium bei de Gruyter veröffentlichten Gesetzentwurfs über das Urheberrecht entnommen, das, nach Beratungen mit dem Reichsverband bildender Künstler, eine differenzierte und weiterentwickelte Abwandlung des droit de suite für Deutschland vorschlägt (§ 18). Die Bestimmung geht dahin, daß bei jeder Weiterveräußerung eines Werkes, dessen Urheber ein lebender oder noch nicht dreißig bzw. fünfzig Jahre toter Künstler ist und dessen Verkaufspreis mindestens 500 Mark beträgt, ein Urheberanteil von 3% zu entrichten ist, es sei denn, daß gegenüber der letzten Veräußerung ein Gewinn nicht erzielt ist. Der Nachweis dieser Tatsache und die Auszahlung des Urheberanteils muß zugleich mit der Meldung des Verkaufs, des Namens und der Adresse des Erwerbers binnen vier Wochen nach Abschluß des Vertrages erfolgen. Bei rechtzeitiger Anzeige verjährt der Urheberanteil in einem Jahr, bei verspäteter Anzeige wird genau kontrolliert, bei unterlassener Anzeige vervielfacht sich der Urheberanteil. Die zur Entgegennahme der Anzeigen und Auszahlungen befugte Stelle wird von der Reichsregierung durch Verordnung bestimmt. Aus einer Entgegnung des Beraters des Reichsverbandes bildender Künstler in der B. Z. (27. 10. 32.) geht hervor, daß ein offenbar neues Projekt der Künstlerschaft auf das Geschäftsgeheimnis des Kunsthändlers Rücksicht nehmen will und bei rechtzeitiger Anzeige auf die Nennung des Käufers verzichtet. Welche Kontrolle dabei vor Verschleierung bewahren kann, wird leider nicht angegeben.
Dagegen wird, in Übereinstimmung mit der Entwurfsbegründung, behauptet, der Schöpfer sei „von dem späteren Ertrag seines Werkes abgeschnitten“, durch den Urheberanteil werde der Kaufpreis „in bescheidenem Maße richtiggestellt“, was um so notwendiger sei, als in vielen



GERHARD MARCKS, KOPF RUDOLF WILDENHAIN. 1931

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM

Fällen erst die spätere, sozusagen nachträgliche Leistung des Künstlers den Frühwerken ihren Wert verschaffe, ohne daß der Künstler „irgend einen Gegenwert“ dafür erhalte!
Dazu ist anzumerken: sicherlich bringt eine Wertsteigerung der frühen Bilder dem Künstler oder seiner Familie unmittelbaren Nutzen. Ferner ist die Preissteigerung nicht nur als Gegenwert für die nicht ausreichend entlohnte künstlerische Leistung des Urhebers anzusehen, sondern als Ausdruck einer höheren Wertschätzung, einer Weiterentwicklung, die durch die frühe Förderung, den ersten Ankauf, vielleicht entscheidend gesichert wurde. Leider sind die Fälle, da der Künstler den materiellen Erfolg seiner Arbeit genießen konnte, in Deutschland nicht häufig. Wesentlich günstiger waren bisher, bis zur Krise, die Voraussetzungen für den Handel mit neuerer Kunst in Frankreich. Den klassischen Fällen der großen Wertsteigerung (Impressionisten, Van Gogh, Cézanne, Picasso) stehen in Deutschland nur wenige Namen (Leibl, Menzel, Thoma, Trübner, Liebermann, Corinth, Slevogt) gegenüber. Trotzdem hat man sich in Frankreich mit dem Anteil am Auktionenerlös begnügt, der keinen besonderen Apparat beansprucht. Im Gegensatz dazu ist zur Sicherstellung des deutschen Vorschlags mindestens eine Registrierstelle notwendig, die, wenn man die Anzahl der bildenden Künstler Deutschlands mit ihrer durchschnittlichen Produktion multipliziert, siebenstellige Sichtkarthoteken ergibt, mit entsprechenden Verwaltungskosten und ständigen Protesten, Reklamationen, Denunziationen.
Wie sollen Schenkungen bewertet werden, Tauschobjekte gegen Waren, Kleidung usw. (die von Künstlerverbänden planmäßig organisiert werden), Dedikationen als Dank für geleistete Hilfe (an den Arzt, den Rechtsberater)?
Bei uns ist der geistige Arbeiter bis zur Grenze des Erträglichen Steuerzahler, und nun fühlt der Künstler sogar die Berufung des Steuereinnehmers. Er verlangt ein „droit de poursuite“ seinen Käufern gegenüber, mit denen er pfleglich umgehen sollte, da sie ja ihrerseits nicht den Anspruch erheben, daß der „Urheber“ für ihre Verluste – Wertminderung, Diebstahl oder Vernichtung der Objekte – aufkomme.
Wer, ohne im Namen des Kunsthandels oder bestimmter Gruppen zu sprechen, Einwände gegen einen Gesetzentwurf erhebt, der dem Schutze des wirtschaftlich Schwachen dienen soll, setzt sich dem Verdacht aus, bewußt oder unbewußt, von den Interessen und der Dialektik der wirtschaftlich Starken geleitet zu sein. Wird man Ähnliches von jener Gruppe anerkannter Künstler sagen, designierter Nutznießer eines droit de suite, die, im Augenblick, da diese Zeilen in Druck gehen, die letzten Unterschriften unter einer Protesterklärung gegen den Gesetzentwurf sammeln?

Daß ein Ertrag für die Masse der Künstler sich überhaupt nicht ergeben wird, kann mit Sicherheit vorausgesagt werden; ebenso, daß eine Verfügung der vorgeschlagenen Art einen unwiderstehlichen Anreiz zum Schwarzhandel bieten würde. Dagegen würde sich der solide Kunsthandel in noch höherem Maße als es in den letzten Jahren geschehen ist, vom Handel mit neuerer deutscher Kunst der alten oder der ausländischen Kunst zuwenden.

Wie wenig reibungslos, bei schärfster Kontrolle, die Erhebung der Aufführungshonorare für Komponisten funktioniert, beweisen zahlreiche Klagen und Angriffe in der Presse; ein Fall wie Giesekings Programmänderung, wegen der untragbaren Lasten, zeigt, „wie leicht die Sache durchzuführen ist".

Daß dem Kunsthändler nicht zugemutet werden kann, die, in verantwortungsvoller, jahrelanger Arbeit herangezogenen Kunden einer vielköpfigen Künstlervertretung zu nennen, wird offenbar auch von der Künstlerschaft nicht bestritten – die sich aber, will sie den Zweck der Bestimmungen nicht illusorisch machen, eine namentliche Kontrolle sichern muß. Wäre der Händler hiermit einverstanden, so würde er seine letzten Kunden verlieren. Wer den Auktionen der letzten Jahre regelmäßig beigewohnt hat, weiß, daß jetzt vornehmlich Kommissionäre als Käufer auftreten, da die große Mehrzahl der Sammler aus leicht zu erratenden Gründen ihre Anonymität selbst der zur Diskretion verpflichteten Versteigerungsfirma gegenüber mit einer nicht unbeträchtlichen Provision erkauft! Es ist widersinnig, die „gemischtkapitalistische" Struktur unserer Wirtschaft anzuerkennen – indem man, bis ins dritte und vierte Glied, am Umsatzerlös beteiligt zu sein wünscht – und gleichzeitig ihre weniger genehmen Begleiterscheinungen zu ignorieren.

Zu diesen gehört unter anderem die Notwendigkeit der privaten, nicht gewerkschaftlich-bürokratischen oder staatlichen Initiative, der Vertrieb der Kunstware. Auch hier sind die natürlichen Vorbedingungen in Frankreich günstiger. An den linken oder rechten Spreeufern findet man Würstchenbuden und „Riesenwalfisch"-Schaustellungen, nirgends Lädchen mit Bilderstapeln wie an den Seinequais.

Ist dem Sammler, der Frühwerke unbekannter Künstler erwirbt, nicht auch der seltene Glückstreffer einer späteren Wertsteigerung als Risikoprämie zu gönnen? Wird dieser geringe spekulative Anreiz durch schikanöse, amtliche oder gewerkschaftliche Kontrolle beeinträchtigt, so wird er sich entschieden auf die, wie angenommen wird, wertbeständigere alte Kunst konzentrieren.

GERHARD MARCKS, ZEICHNUNG ZUR „KASTALIA"
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM

Neue Arbeiten von Gerhard Marcks

Ausstellung in der Berliner Galerie A. Flechtheim

von KARL SCHEFFLER

In den periodischen Ausstellungen von neuen Arbeiten Gerhard Marcks' bestätigt es sich von Mal zu Mal eindrucksvoller, daß die deutsche Plastik in dem jetzt Dreiundvierzigjährigen eines ihrer persönlichsten und bildungsfähigsten Talente besitzt. Marcks ist ganz anders als Barlach, er ist zarter und hellenistischer; dennoch wirkt er wie ein jüngerer Verwandter des dichtenden Holzschnitzers. Ein Nazarenerzug ist auch ihm eigen, etwas edel Verschwärmtes und kindlich Ursprüngliches, das von einem gründlich geübten Handwerk aufgefangen wird.

Ist das Lieblingsmaterial Barlachs das Holz, so liebt Marcks, wie es scheint, vor allem den Marmor und die Bronze. Seine „Kastalia", deren Gips hier im neunundzwanzigsten Jahrgange abgebildet wurde, ist nun mit zärtlich glättender Hand in parischem Marmor ausgeführt worden. In dieser reliefartig empfundenen Rundplastik ist

eine eigene Mischung von Ursprünglichkeit und Ableitung: etwas unkonventionell Menschliches bedient sich klassizistischer Vorstellungen. Einer ähnlichen Mischung der Kräfte begegnet man auch sonst. Die Kunst Marcks' lebt wie in einer Atmosphäre von Humanismus; doch ist auch ein Ingrediens des Barbarischen darin. Man möchte von einem Adel sprechen, der auf das skurril Primitive nicht verzichten will. Ein guter Lehrer war dem Künstler offenbar der ausgezeichnete Richard Scheibe, wahlverwandt fühlt Marcks sich wahrscheinlich den archaischen Bildhauern Griechenlands, mittelbare, intellektuelle Lehrer sind aber auch Rodin und Maillol geworden. Die weiche Lyrik der „Nymphenliebe", in der sich eine kluge Formenberechnung mit verhaltener Sinnlichkeit paart, läßt an Rodin denken; der große „Stehende Jüngling" verdankt dagegen Entscheidendes der Arbeitsweise Maillols – und einiges vielleicht auch Adolf Hildebrand. Vor dieser Gestalt spürt man deutlich die lange und angestrengte Arbeit; doch hat sie der Unbefangenheit, der Frische des ersten Eindrucks nicht geschadet. Die Gesamtform wird reich durch das Formen- und Flächenleben, durch das Leben des Lichts auf der Oberfläche. Der „Stehende Jüngling" hat etwas von jener hölzernen Klassizität, die den Gestalten Hans von Marées' eigen ist. Weswegen auch das Nebeneinander von Marées-Zeichnungen und Marcks-Plastiken in der Ausstellung der Galerie Flechtheim recht glücklich wirkt. Die fest auf ihren Sohlen ruhende Gestalt ist plastisch geschlossen, sie ist wie von einer unsichtbaren Spirallinie umgeben. Die Form ist klar, sie ist klärend und bleibt doch geheimnisvoll. Eine Arbeit, über die sich zu sprechen lohnt, vor der Gesetzliches der plastischen Arbeitsweise demonstriert werden kann, und womit sich das Kunstinteresse zu seinem eigenen Besten eingehend beschäftigen sollte.

Das zart-kräftige Talent dieses Bildhauers verdient überhaupt achtungsvolle Rücksicht: ihm ist Freiheit nötig, weil es gewährte Freiheit nie mißbrauchen wird.

Reizend ist die groteske Anmut, die archaische Eleganz der kleinen „Flötenbläserin"; und die „Jungfrau" veranschaulicht, wie Marcks das Melodische eines Körpers empfindet. Das Bildnis Rudolf Wildenhains hat jenen leisen karikaturalen Zug, der nun einmal zu einem guten Porträt gehört; die Form des Kopfes ist groß gesehen, charakteristisch übersteigert und auch wieder nur angedeutet. Marcks berührt mit Treffsicherheit die lebenden Punkte, doch übertreibt er nie – auch nicht in der Freude neuer Erkenntnis. Die Zeichnungen endlich bestätigen den guten Gesamteindruck. Sie sind jung, frisch und haben eine altmeisterliche Nuance. So skulptural sie sind, sie muten auch ein wenig an wie romantische Geständnisse. Ein Hölderlinzug gibt dieser ganzen Kunst Bedeutung.

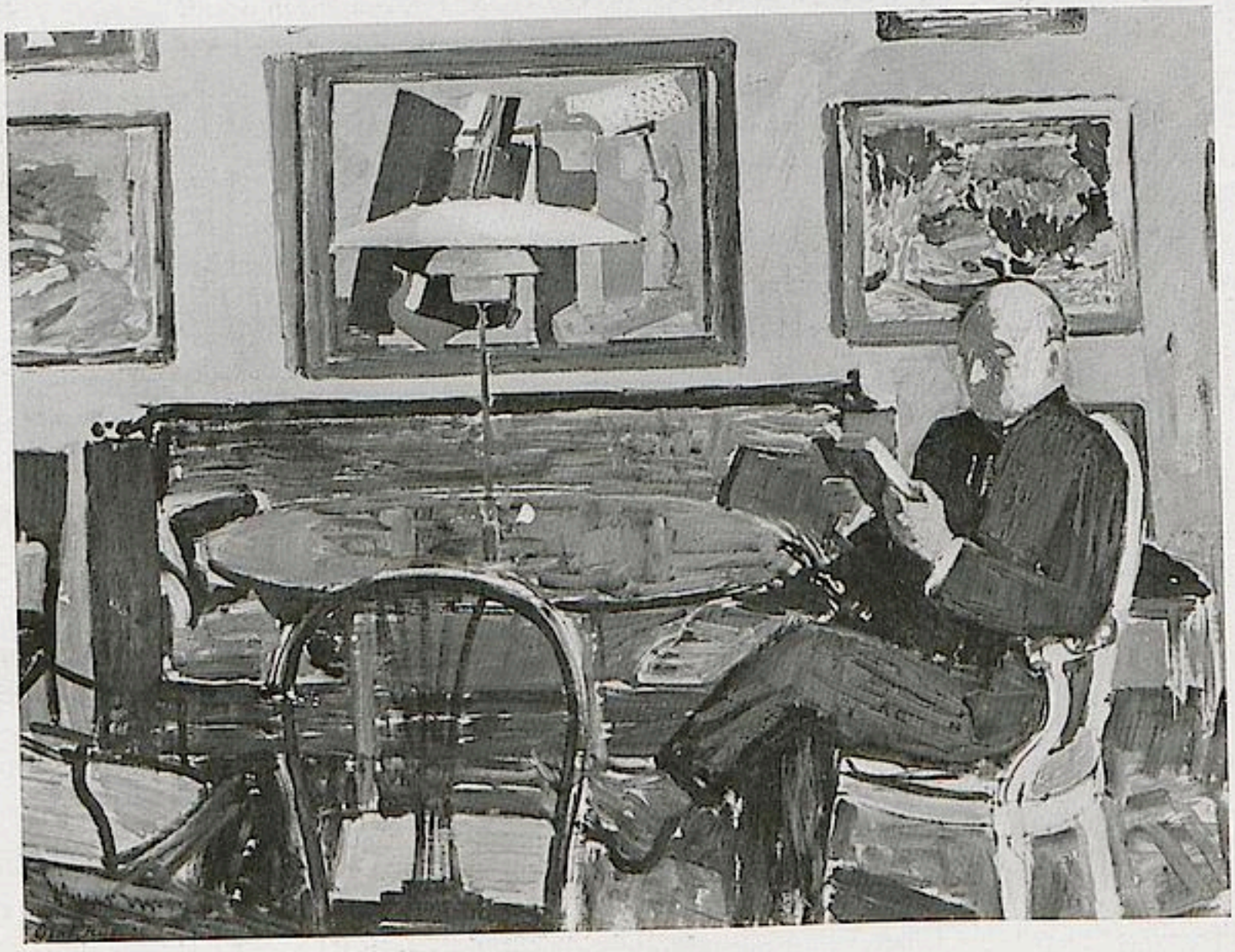
Das alles klingt vielleicht etwas uneingeschränkt. Es sollen aber die vorhandenen Schwächen, es sollen vor allem die Gefahren eines gewissen Stilismus nicht verschwiegen werden. Dem Gesamteindruck des Talents gegenüber wiegen die Einwände jedoch leicht. Die Ausstellung weiß die Überzeugung zu kräftigen, daß die deutsche Plastik in Gerhard Marcks eine ihrer persönlichsten und bildungsfähigsten Begabungen besitzt, und daß diese Begabung ihren vorgezeichneten Weg bis zu Ende mit eingeborenem Verantwortlichkeitsgefühl verfolgen wird.

Die Lübecker Werkgruppe

Städte wie Lübeck, belastet mit Überlieferung und an der Peripherie gelegen, sind für Museumsleiter so wertvoll wie wichtige Botschafterposten. Carl Georg Heises Barlach-Plan, Flüge über die Ostsee zu Munch oder Milles, seine Bemühung um das Zustande-

kommen dänischer, isländischer oder schwedischer Ausstellungen geben dem künstlerischen Leben der kleinen Großstadt beneidenswerte Lebendigkeit.
Nach der reizvollen, einer Kölner Anregung folgenden Ausstellung „Wie der Künstler die Blume sieht", bringt die Overbeck-Gesellschaft im Gartenpavillon des Behn-Hauses Arbeiten der Lübecker Werkgruppe. Alfred Mahlau zeigt seine besten Plakate mit spanischen, französischen und schwedischen Texten, eisengeschmiedete Leuchter und Aquarelle, die der graziösen Regie dieses feinfühligen Zeichners Gelegenheit geben, mit sparsamsten Mitteln dekorative Kabinettstücke zu formen; Harry Maasz führt an Photos und Entwürfen für Barcelona vor, wie sich deutsche und spanische Gärten gestalten lassen. Wundervoll einfach, streng und ernst wirken im Mittelraum die Teppiche, Divandecken, Vorhangstoffe und Wandbehänge aus der Webewerkstatt von Alen Müller. „Ihre Arbeit fängt an, weithin als vorbildlich zu gelten; führende Architekten verwenden ihre Teppiche in den fortschrittlichsten Bauten, das Germanic-Museum in Cambridge (Amerika) hat einen Wandbehang als Muster neuzeitlicher deutscher Handwerksleistung angekauft" (Heise). Modelle und Pläne der Architekten W. Bräck, der das Ausstellungs-Gebäude baute und E. Steffann erweitern den Radius; Glasmalereien und italienische Aquarelle von Curt Stoermer sind so weit von Mittelmaß und Durchschnitt entfernt wie die Zeichnungen von Hans Peters, die in einer eigenen Weise naiv-ehrlich und merkwürdig deutsch wirken. Die strenge Sichtung und die gute Aufstellung haben zu einem Gesamtergebnis geführt, das den immer erneuten Versuch des Museumsdirektors, zum Qualitätsbegriff zu erziehen, in glücklicher Weise illustriert.

H. P.



OLAF RUDE, INTERIEUR

HARALD GIERSING, STILLEBEN

Neuere dänische Malerei

von CARL GEORG HEISE

Bürgerlich-klassizistische Tradition hat das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch die dänische Kunst beherrscht. Heute noch spürt man in Kopenhagen einen Hauch davon. Über den behaglichen Mahagonimöbeln sind die Zimmerwände der Wohnungen bis unter die Decke mit Bildern gepflastert, meist kleinen Formats; selbst bei Meistern dritten und vierten Ranges sind Reste jener biedermeierlich-gediegenen Malerei vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts lebendig, in der Geschmack und Gefühl sich so fruchtbar verbinden. Nicht nur Abildgaard und Juel, die Runges und Friedrichs Lehrer waren, auch die Eckersberg, Köbke, Jensen, Rörbye, Hansen sind Maler, denen der Qualität nach europäische Bedeutung zukommt. Der Begriff Biedermeier ist durch malerische Höchstleistungen überhaupt nur mit ihren Werken vollwertig zu belegen. Die Dänen nennen diese Periode ihr „goldenes Zeitalter".

Diese Malkultur hat erstaunlich lange fortgewirkt. Ein Hammershoi, der erst 1916 gestorben ist, hat die Errungenschaften der impressionistischen Luft- und Licht-Malerei seiner biedermeierlichen Gefühlswelt dienstbar gemacht und dem etwa achtzigjährigen Lauritz Andersen Ring gelingt gelegentlich noch heute ein Bild, das die zarten Reize romantischer Naturauffassung mit den Darstellungsmitteln gepflegter moderner Freilicht-

malerei meistert. Wer Kopenhagen kennt, der weiß, daß alles dies nicht als künstlicher Archaismus gewertet werden darf, sondern ganz echt und lebendig gewachsen ist.
Einmal aber hat alle Tradition ihr Ende. Die junge Malerei in Dänemark ist nur zu verstehen aus dem Geist der Empörung. Wie sonst wäre es möglich, daß es dort unter den bekannteren Malern der Gegenwart keinen gibt, der der sogenannten „sachlichen" Richtung angehörte, die in der beruhigteren Kunstwelt Schwedens so zahlreiche Jünger hat? Wie wären die riesenhaften Formate zu verstehen, wie die auffallende Vernachlässigung aller technischen Vollendung? Von all dem hat man durch mehr als ein Jahrhundert übergenug gehabt und möchte damit aufräumen. Was aber sucht man Neues? Die Skizzenhaftigkeit der äußeren Bilderscheinung ist nicht selten begründet durch die Kühnheit der Auseinandersetzung mit der rein malerischen Aufgabe. Leuchtkraft der Farbe, Temperament der Pinselführung, Ökonomie der Mittel, sichere Flächenteilung, alles deutet auf Eroberungslust im rein artistischen Bereich. Auch die Hinwendung zur französischen Malerei — bis zur Bedrohung landestümlicher Eigenart — ist in diesem Zusammenhang verständlich. Man kann von einer Vorkriegs-Abgeschlossenheit der Künstler in ihrer eigenen Welt sprechen, ermöglicht durch eine immer noch große Zahl von Sammlern und Mäcenen. Uns allerdings wird der Zugang in solches Paradies des l'art pour l'art nicht immer ganz leicht.
Harald Giersing, der schon 1927 verstorbene, ist heute noch die Zentralfigur des jüngeren Kreises. Er kommt von Matisse; farbig gelingen ihm stillere Akkorde von durchaus persönlichem Klang. Jedes Bild zeugt von ernsthaftem Ringen um neue malerische Probleme, nicht ohne eine selbstquälerische Note. Auch Olaf Rude verleugnet nicht französische Schulung. Doch es gibt von ihm Bilder von derb-dekorativer Wirkung und sicherem Farbengeschmack, die unserem deutschen Expressionismus verwandt sind. Höst und namentlich Söndergaard stehen durch den gleichen Ahnherrn ihrer Kunst, durch Edvard Munch und sein gespenstisches Weltgefühl, den Deutschen noch näher. Ein Bild wie Jens Söndergaards Seestück ist mehr als Kunst um der Kunst willen. Perlmuttern schimmert das Meer, unheimlich leuchten die weißen Schiffe auf. Die Technik ist weltläufig modern, sehr raffiniert im gedämpften Bunt der Palette und im pastosen Auftrag, das Erleben naturnah, tiefbewegt von den dunklen Mächten, die Menschenwerk zum unsicheren Spiel der Elemente machen. Das ist nordische Meisterschaft.
Eine kleine aber gewählte Ausstellung dieser jungen dänischen Malerei reist jetzt durch Deutschland, zusammengestellt auf Anregung der „Nordischen Gesellschaft" in Lübeck. Im November war sie im Kronprinzen-Palais in Berlin zu sehen. Auf Wunsch der Veranstalter bringt sie nicht Proben aller bekannten dänischen Maler der Gegenwart, sondern jeweils etwa sieben Bilder einiger der besten jüngeren Meister aller Richtungen.

Ernst Barlachs „Gemeinschaft der Heiligen"

Die Plastiken von Ernst Barlach, die wir abbilden, gehören in die Figurenreihe, die die gotische Fassade der zum Gottesdienst nicht mehr benutzten St. Katharinenkirche in Lübeck schmücken soll. Barlach nennt sie die „Gemeinschaft der Heiligen", „Leidende und Selige im Aufblick nach oben". Jede Figur steht in einer gotischen Nische. Fertig sind drei Figuren: der Sänger, der Bettler, die Frau im Wind. Sie sind zur Zeit in der Akademie ausgestellt. Geplant sind vorläufig acht Figuren. Zeichnungen für die noch fehlenden sind ebenfalls ausgestellt. Von jeder Figur werden zwei Exemplare in Klinkermasse angefertigt; eins davon wird verkauft, zugunsten der Finanzierung des Gesamt-

projekts. Die Doppelstücke der bereits fertigen Plastiken haben die Hamburger Kunsthalle und das Germanic Museum der Harvard University in Cambridge Mass. erworben. Zunächst sollen ausgeführt werden der „Empörer", der „Wüstenprediger", der „Geiger" und der „Posaunenbläser".

Die Arbeiten – Barlach hat von ihrem statuarischen Pathos als von einem „Orgelpfeifenpathos" gesprochen – stellen sich dar als ausdrucksvolle Bauplastiken. Das heißt: die seelische Intimität der Holzfiguren ist in gewisser Weise einer auf Weitwirkung berechneten mehr dekorativen Form gewichen. Eine Gestalt verweist auf die andere; die steile gotische Gesamtwirkung aller Figuren wird das Entscheidende sein. Aus der architektonisch bestimmten Stilform spricht aber noch viel unmittelbar Menschliches. Es ist ein schöner Erfolg Lübeckischer Kunstpolitik, daß ein solcher Auftrag ersonnen, erteilt und zum Teil schon ausgeführt werden konnte. Es ist gut, wenn die Kunstpflege in dieser lebendigen Weise über das Museum hinausgreift, wenn seitens des Museumsleiters dabei so viel kühnes Verständnis für das Mögliche gezeigt wird und wenn der Künstler das in ihn gesetzte Vertrauen durch Selbstzucht so schön rechtfertigt.

„Der Garten Daubignys"

Ludwig Justi streitet – im dritten Heft des „Museums der Gegenwart" – gegen den holländischen Kunsthändler Scherjon, weil dieser nun auch Bilder van Goghs in der Nationalgalerie anzweifelt. Sogar „der Garten Daubignys", dessen Viertelmillionenpreis die Öffentlichkeit neulich beschäftigte und der als aller-, allerletztes Bild van Goghs dem Herzen Justis besonders nahe steht, wird verdächtigt. Es beginnt ein „Beweisen"

JENS SÖNDERGAARD, MARINE

für und wider. Und diese holländisch-deutsche Beweisführung ist der heiterste Schwank, der sich ersinnen läßt.
Die Quelle beider ist der Briefwechsel van Goghs. Daraus geht – nach Justi – hervor, daß „der Garten Daubignys" zuerst in einem kleinen Hochformat gemalt worden ist, und dann in einem Querbild, das der Sammlung Stähelin, Basel gehört; von der Wiederholung, dem Bild der Nationalgalerie, ist in den Briefen nicht die Rede. Aus dieser Nichterwähnung folgert Scherjon, das Bild sei von van Gogh nicht gemalt worden, und Justi folgert, es sei am 24. Juli begonnen worden, drei Tage vor dem freiwilligen Tod. Das spricht er so bestimmt aus, daß der Leser sich wundert, warum er nicht hinzusetzt: um vier Uhr nachmittags. Es ist ein Wettstreit der Intelligenzen: beide Gegner ziehen erstaunliche Schlüsse aus dem Nichts. Nach der berühmten Anleitung im „Faust": „Du mußt verstehn! Aus Eins mach Zehn . . . Und Zehn ist keins." Das Hexen kann, wie es scheint, auch ein Kunstgelehrten-Einmaleins sein. Denn dieses alles soll ja keine Expertisensatire sein; es ist totemst gemeint und wird dadurch zur unfreiwilligen Komik.
Die ist dann auch in andern Worten, die Justi über seinen „Garten Daubignys" schreibt. „Es ist", sagt er von dem Bild, „die vollkommen klassische Formulierung seiner Kunst aus einer Zeit körperlicher Gesundheit, innerer Ruhe und künstlicher Abgeklärtheit – kurz vor dem freiwilligen Ende". Kurz vor dem freiwilligen Tod erleben Menschen, erlebte van Gogh also eine Zeit der Gesundheit, Ruhe und Abgeklärtheit. Justi ist ein großer Psychologe.

Werner Scholz

in der Kunsthandlung Viktor Hartberg

Einst gab es einen jungen Bildhauer in Berlin, der, wenn man ihn traf, jubelnd den Arm erhob und ausrief: „Jetzt habe ich meinen Stil gefunden!" Das könnte Werner Scholz längst von sich sagen. Und es wird ihm von der Kritik vielfach bestätigt, daß er damit Wesentliches gefunden hätte. Ich kann – wieder einmal in der Opposition – nicht finden, daß es etwas Besonderes sei. Scholz malt den Katholizismus als Gespenst, materialisiert in Nonnen mit Flügelhauben und Mausgesichtern. Es ist aber verzweifelt langweilig, immer dasselbe Gespenst erscheinen zu sehen; denn es entsteht eigentlich immer dasselbe Bild. Ein Bild mit viel Beinschwarz und Kremserweiß, mit Zutaten von grellem Rot, Grün oder Gelb, mit ornamental wirkenden Formarrangements und illustrativen Gesten. Zugrunde liegt den sozialen Dissonanzen eine fixe Idee, eine fixe Ideologie. Was aufreizen soll, beruht auf Monotonie eines grell färbenden Geistes.

Ina von Kardorff

versucht mit neuen Arbeiten (Stoffe, Stickereien usw.) Traditionen der Volkskunst modernem Komfort anzupassen. Mit gutem Gelingen. Geschmack und Liebe zur Sache wissen das Material zu veredeln und die Form zu kultivieren. Eine frauenhaft gebliebene Arbeitsgesinnnng und eine bescheidene Arbeitstüchtigkeit!

Kulturabbau

von KARL SCHEFFLER

Zu den unerfreulichsten Zeichen der Zeit gehört der Versuch, die Initiative des Preußischen Kultusministeriums lahm zu legen und die Kunstabteilung zu beseitigen. Ersparnismaßnahmen müssen den Vorwand liefern, um im Geistigen Grundsätzliches zu ändern.

Der Versuch hängt zusammen mit der Aktion des Reichs gegen Preußen, erschöpft sich aber nicht darin. Die Widerstände gegen die bisherige Arbeitsweise des Ministeriums kommen nicht nur von außen, sondern auch von innen – das heißt: aus gewissen Winkeln des Ministeriums selbst. Läßt man alle vorgegebenen Gründe als unbeträchtlich beiseite, so stellt sich die Aktion, die einen Ministerialdirektor und zwei Ministerialräte direkt oder indirekt beseitigt hat, zwei Referenten beseitigen möchte und einige der führenden Köpfe immer noch bedroht, als ein Kampf dar – als der uralte Kampf! – den der Ungeist gegen den Geist, die Juristerei gegen die Fachkenntnis, der Bureaukratismus gegen künstlerische Gesinnung zu führen hat. Daß antisemitische und politische Gesinnung dabei dann auch ihr Mütchen kühlt, versteht sich fast von selbst.

Das Kultusministerium ist nach der Revolution wichtig geworden. Viel wichtiger als es war, weil einige der Aufgaben, die vorher die Krone übernahm (Schlösser, Theater), vollständig dem Ministerium zugefallen sind. Unter der Leitung des Ministers Becker, der Orientalist ist, sind eine Anzahl von Kunsthistorikern berufen worden, um gute Facharbeit zu leisten. Sie haben sie geleistet. Nie waren bessere Männer in so großer Zahl im preußischen Kultusministerium versammelt. Freilich sind auch Fehlbesetzungen vorgekommen. Seelig z. B., der der Öffentlichkeit immer als ein Zwilling Kestenbergs erschien und der dessen Sturz dadurch besiegelt hat, war eine –; und hier und da sind die organisierenden Kunsthistoriker auch wild vorgegangen. Dennoch verdient die Gesamtleistung des letzten Jahrzehnts Anerkennung. Uns war der im Ministerium herrschende Geist immer noch nicht künstlerisch genug; im Verhältnis zur Vergangenheit aber ist er ungemein künstlerisch gewesen. Und zugleich gesund sozial. Es war ein Gremium von Führernaturen, das die Entscheidungen traf. Jetzt droht alles gehemmt zu werden. Wenn noch nicht alles Porzellan zerschlagen ist, das hätte zerschlagen werden können, so liegt es daran, daß der neue Kommissar, Professor Kähler, als er sein Amt antrat und mit seinen Räten sprach, erschrocken vor den Konsequenzen seiner Direktiven zurückgewichen ist und schnell ein Kompromiß geschlossen hat. Immerhin lauert noch so viel Unheil, daß es gerechtfertigt erscheint, wenn einmal kurz auf die positiven Leistungen innerhalb der Kunstverwaltung des republikanischen Ministeriums hingewiesen wird. Um zur Besinnung zu rufen.

Im Bereich der Kunsthochschulen ist im Jahre 1924 die akademische Hochschule für die bildenden Künste mit der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums verschmolzen worden. Der Wert dieser Tat ist diskutabel; doch war es ein Unternehmen, das die Unterrichtsprobleme immerhin in Fluß gebracht hat.

Zuzustimmen war prinzipiell der schon 1920 erfolgten Erneuerung des Unterrichtsplanes an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik: der Berufung neuer Lehrkräfte, der Reform der Opernschule, der Gründung einer Orchesterschule, einer Opernchorschule, eines 1926 eingerichteten Seminars für Musikerziehung und einer Funkversuchsstelle. Von den lebendigen sozial-künstlerischen Interessen des Ministeriums gibt auch der den privaten Musikunterricht betreffende Erlaß von 1925, der die staarliche Prüfung für Privatmusiklehrer vorsieht, einen Beweis.

Der neue Generaldirektor der Berliner Museen, der sein eigener Referent ist, hat in verhältnismäßig kurzer Zeit die als fast unmöglich erscheinende Leistung vollbracht, den berüchtigten „Museumskrieg", der lange Zeit verderblich gewütet hatte, zu schlichten, die Arbeitsfreudigkeit in den Museen wieder herzustellen und auch die völlig verfahrenen Neubauprobleme einem vorläufigen schnellen Abschluß zuzuführen. Nur wer die Verhältnisse vorher gekannt hat, weiß zu würdigen, welche unendliche Wohltat dieses für die Öffentlichkeit und für die Museumsleute selbst bedeutet.

Eine ganz neue Aufgabe ist dem Ministerium mit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten zugefallen. Diese Aufgabe ist über „Verwaltung“ und Erhaltung weit hinausgeführt worden. Die Schlösser sind in ihren alten historischen Stand mit genauester wissenschaftlicher Kenntnis, mit Takt und Geschmack wiederhergestellt worden; jedes einzelne Schloß ist ein Schloßmuseum geworden und jeder Garten in einer neuen Weise ein Volksbesitz. Ohne Übertreibung darf das Geleistete als vorbildlich bezeichnet werden.

Die Verwaltung und künstlerische Förderung der Staatlichen Theater war eine schwere Aufgabe; das Erbe konnte als Last empfunden werden. Sieht man von Meinungen über Einzelnes ab, so muß gesagt werden, daß auch auf diesem Gebiet mit Lebendigkeit – wenn man die bureaukratischen Hemmungen und das Gewicht der öffentlichen Meinung bedenkt – gearbeitet worden ist. Zuweilen wirkte das Ministerium wie ein den Ehrgeiz der Leistung suchender Theaterdirektor, wie eine Persönlichkeit. Und es ist – nach Lagarde – das Höchste: wenn eine Institution wirkt, als sei sie ein Individuum.

Mit dem Film, dem Rundfunk ist das Ministerium, in Anbetracht der Schwierigkeit, so neue Gebiete zu beherrschen, nicht übel fertig geworden. Neu entstanden ist eine Hochschule für Leibesübungen. Was das Ministerium endlich für die Volksbildung, für die Universitäten, für Wissenschaft und Technik getan, und wie es sich mit der Kirche auseinandergesetzt hat, gehört nicht in diesen Zusammenhang. Es ist aber alles aus demselben Geist: aus einem Geist, dessen Entscheidungen man im einzelnen scharf bekämpfen mag, der in seiner Gesamteinstellung aber gestaltend und aufbauend genannt werden muß. Aus alledem geht hervor – und nur dieses sollte gezeigt werden –, daß die politischen Reformpläne von einer unkünstlerischen, ja ungeistigen Gesinnung getragen werden und darum einen Versuch am ganz und gar untauglichen Objekt darstellen. Das Künstlerische und sein Daseinsrecht läßt sich nicht beweisen, läßt sich nicht bureaukratisch fassen uud vor allem kunstfremden Geistern nicht demonstrieren. Das Unbeweisbare aber ist gemeinhin das Wichtigste, es ist das Grundlegende.

Wesentliche Bücher

Das Jahr des Gärtners von Karel Čapek, mit 61 Zeichnungen von Josef Čapek. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Zwei Brüder haben sich vereinigt, Karel, der Schriftsteller, und Josef, der Zeichner. Die Wirkung ist jedoch, als wären Text und Illustrationen von derselben Hand. Es ist selten, daß sich Brüder so einheitlich ergänzen. Der Text ist, bei aller graziösen Selbstverulkung, reich an positiven Kenntnissen; er verrät die echte Gärtnerpassion eines Liebhabers, er gibt lächelnd, ironisierend Belehrung und strahlt innere Wärme aus. Der Zeichner ist ein harmloserer Nachfolger von Wilhelm Busch; er steht seiner Art nach etwa in der Mitte zwischen Busch und Adamson. Das im besten Sinne erheiternde Buch ist ungewöhnlich gut aus dem Tschechischen übersetzt. Auch eine holländische und englische Ausgabe liegt schon vor. Diese internationale Wirkung eines humoristischen Buches ist teilweise zwar dem Stoff zuzuschreiben, denn der Gärtner aus Liebhaberei ist eine europäische Erscheinung; entscheidend ist aber schließlich das Talent der Brüder Čapek. Der Stoff war ein Fund; die Art seiner Behandlung aber ist so, daß jeder Gartenfreund sich selbst schmunzelnd und zuweilen laut lachend in Čapeks Amateurgärtner wiedererkennt.

K. Sch.

Curt Glaser: Amerika baut auf. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1932.

Amerika ist hier gesehen, wie heute gebildete, kenntnisreiche, exakt und besonnen denkende Europäer Amerika sehen. Die Haltung ist nicht zu enthusiastisch und nicht zu skeptisch, nicht zu kritisch und nicht zu unkritisch. Der Verfasser hat sich selbst dem verwirrend Neuen gegenüber zur Ruhe, ja zur Kühle gezwungen, um ehrlich in der Aufnahmefähigkeit zu bleiben. Der Leser darf den Konstatierungen trauen, auch wenn er andern Temperaments ist. Darin liegt der Wert des Buches, das die Hin- und Rückreise schildert, das Schiff, New Yorck, Boston, Philadelphia, Washington und Chicago, das von Bahnhöfen und Museen, von Turmhäusern, Kunst, Photographie und vom Verhältnis Deutschlands zu Amerika spricht. Es ist genau das Buch, das von der zuverlässigen geistigen und seelischen Einstellung Curt Glasers zu erwarten war.

Die Entwicklung des Graphikmarktes

von ERHARD GÖPEL

Die Beruhigung des Graphikmarktes auf einer bald um zwei Drittel gesenkten Preisebene veranlaßt den kritischen Beobachter, zurückzublicken. Seit Kriegsende fließen die in Jahrhunderten angesammelten graphischen Kunstwerke aus Deutschland namentlich in das angelsächsische Ausland. Aber erst seit dem Jahre 1924 erlaubt die deutsche Währung eine vergleichende Beobachtung der Preise. Als im Mai des Jahres 1927 ein Amerikaner 10000 Dollar oder 42000 Mark auf einer deutschen Versteigerung für Dürers Adam und Eva zahlte, schien ein Gipfel erreicht. Doch folgte darauf im November 1929 der Preis von 70000 Mark für Rembrandts Drei Kreuze und im Frühjahr 1930 die denkwürdig hohen Preise von 62000 Mark für Dürers Erasmus, von 53000 Mark für eine Zeichnung Moreaus und von 31000 Mark für ein Skizzenblatt Raphaels. Die Käufer dieser Blätter waren, kennzeichnend für die damalige günstige Wirtschaftslage, ein amerikanischer, ein französischer und ein englischer Händler.

Im folgenden Herbst blieben plötzlich, als Auswirkung der amerikanischen Finanzkrise, alle amerikanischen Aufträge aus. Zu gesunkenen Preisen teilte sich der europäische Handel das schöne Angebot und versuchte im Frühjahr 1931 trotz der Verschlechterung der Lage in Europa durch Stützungskäufe den Markt zu halten und so das eigene Lager vor Entwertung zu schützen. Da inzwischen aber die private Spekulation nicht nur vom Markte verschwunden war, sondern sich zu Verkäufen gezwungen sah, mußte die Stützung des Handels auf die Dauer scheitern. Noch im Herbst 1931 wurde das Auseinanderfallen des internationalen Marktes in seine nationalen Kerne deutlich.

Die letzten großen Käufe der Holländer, die kurz darauf auch von der Krise erfaßt wurden, während der Versteigerung Hofstede de Groot, waren das sichtbarste Kennzeichen dieser Entwicklung, der auf wirtschaftspolitischem Gebiet die zunehmende Abschließung der einzelnen Länder gegeneinander entsprach. In Deutschland drohte der Einbruch des fast zum Binnenhandel gewordenen Graphikmarktes. Doch zwang nun die fortschreitende Not zu Verkäufen aus besten Sammlungen, die bis dahin der Verführung auch durch die höchsten Preise widerstanden hatten. So konnte die führende Graphikhandlung den fallenden Preisen und namentlich dem schwindenden Vertrauen zu den bis dahin für sicher gehaltenen Werten der alten Graphik mit dem Angebot der Sammlung Yorck von Wartenburg und Dubletten der Albertina entgegentreten. Man verkaufte, was als großer Erfolg in dieser kritischen Lage gelten mußte, und erzielte mittlere Preise für Stücke, die dem üblichen Mittelgut um ein mehrfaches an Qualität überlegen waren. Eine Bestätigung für diese hier schon kurz nach der Versteigerung Yorck gemachte Bemerkung brachten die in der diesjährigen Herbstversteigerung enthaltenen Rückgänge aus Yorck und Albertina. Ihrer hohen Druckqualität wegen wurden diese Blätter trotz der fallenden Tendenz des Marktes über den Preisen, zu denen sie im Frühjahr zurückgegangen waren, verkauft.

Doch diese Tatsache kann nicht über die grundlegende Veränderung hinwegtäuschen, die vor sich gegangen ist. Händler und Sammler haben sich damit abgefunden, daß die für ihren Besitz errechneten Zahlen eine Verminderung um die Hälfte oder gar um zwei Drittel erfahren. Auch wird ein Sammler, der nur unter Opfern seine Liebhaberei weiterführen kann, dem Händler keine großen Gewinne gewähren. Damit entfällt auf den Versteigerungen die nervenaufreibende Spannung. Eine beruhigte Stimmung war denn auch das Kennzeichen der C. G. Boernerschen Herbstversteigerung. Die durch künstliche Mittel nicht mehr zu verändernde Lage und die kleineren Berliner Versteigerungen mit ihrer verdienstvoll offenen Preisbildung haben in diesem Herbst auch C G. Boerner veranlaßt, von zu hohen Taxen abzugehen. Durch reichen Eingang von Aufträgen auch für die „kleinen Werte" sah man sich entschädigt. Da die deutschen Museen nur noch mit privater Hilfe Neuankäufe machen können – die Berliner Sammlung erhielt auf diesem Wege die seltenen Altdorfer, das Bremer Kabinett die in seiner großen Sammlung fehlenden Toulouse-Lautrec – beherrscht der Sammler das Feld. Seit langem hat man die Richtung des deutschen Sammelwesens nicht so klar auf einer Versteigerung ablesen können wie in diesem Herbst, nachdem erst Amerika, dann die Spekulation, darauf die für das Lager kaufenden Händler, die europäische Konkurrenz und endlich die Museen sich von Haupt- in Nebenfiguren verwandelt haben.

Unter den deutschen Sammlern überwiegen heute die Sammler neuerer Graphik, eine Tatsache, die durch das Verschwinden von Graphikhandlungen, die sich ausschließlich mit alter Graphik beschäftigen, bestätigt wird. Die Sammler erwerben, was zu ihnen spricht und die Werke der neueren Zeit, darunter das ganze neunzehnte Jahrhundert bis heute verstanden, öffnen sich dem Liebhaber rascher als die Werke der alten Kunst. Die Museen waren es, die die historischen Bestrebungen der großen Graphiksammler weiterführten, die auf Vollständigkeit von den Anfängen her bedacht, alles zusammentrugen. Schon die banale Raumfrage steht dieser Art zu sammeln heute im Wege. Aber kaum einer der lebendigen und durchaus dem Tag verpflichteten Menschen, die heute in Deutschland die Sammlergeneration mittleren Alters bilden, könnte gegen das Manetwort „Il faut être de son temps" leben und Tschudis Satz, daß der Zugang zur alten Kunst über die neue Kunst führe, wird durch den Weg manchen Sammlers bestätigt. So ist das Fallen der Preise für die deutschen Kleinmeister unter den Vorkriegswert nach dem Ausscheiden der Museen damit zu erklären, daß die Schönheit dieser Werke sich nur dem eindringenden Studium erschließt.

Für zwanzig, fünfzig, hundert Mark kauft man sich lieber ein wirkungsvolles Blatt von Corinth, von Stauffer, von Slevogt oder Munch, wie die Ergebnisse der Versteigerung Stinnes zeigen. Schon heute regt sich deshalb ein lebhaftes Bedauern über die begrenzten Auflagen der graphischen Hauptwerke dieser Künstler.

Heinrich Stinnes, dem Sammler mancher Kostbarkeiten und vieler Nichtigkeiten, blieb die umgekehrte Einsicht erspart, daß weder der raffinierteste Druck noch die kleinste Auflage eine Alltäglichkeit vor der Wertminderung bewahrt. Er starb wenige Tage vor der Versteigerung seiner Sammlung. Der Umfang seines Besitzes wird weitere Versteigerungen nötig machen.

Wie diese Verkäufe im nächsten Frühjahr aufgenommen werden – Hollstein & Puppel planen schon für den Februar eine Versteigerung von Sportblättern, Graphik des neunzehnten Jahrhunderts und von alten Zeichnungen – ist schwer zu sagen. Heute ist der deutsche Markt durch die offene Anerkennung seiner engen Bindung an die Gesamtwirtschaft in seinen Grundlagen gesund. Das spekulative Element ist verschwunden. Der Wunsch, ein Kunstwerk zu besitzen, entspringt wieder der Liebe zur Kunst und wird durch Opfer in der Lebenshaltung ermöglicht Die Not, die auch den begüterten Menschen trifft und ihn von äußerlichen Vergnügungen auf sich selbst zurückführt, ist dem Sammeln, der stillen Freude und dem abendlichen Genuß günstig. Dennoch heißt, die Frage nach der Zukunft des Graphikmarktes aufwerfen, die bange Frage aller nach der kommenden Entwicklung der Wirtschaft wiederholen, die auch auf dem schmalen Gebiet des Graphikmarktes augenblicklich ihr Übergewicht über die künstlerischen, die nationalen und die politischen Kräfte erwiesen hat.

Einunddreißigster Jahrgang, zwölftes Heft. Redaktionsschluß am 21. Nov., Ausgabe am 10. Dez. 1932.
Für die Redaktion verantwortlich: Karl Scheffler, Berlin. Verlag Bruno Cassirer.
Gedruckt in der Offizin von Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig.

AN UNSERE LESER!

WENN IHNEN „KUNST UND KÜNSTLER" IM NEUEN FORMAT GEFÄLLT, SO SCHREIBEN SIE ES UNS. WERBEN SIE IN IHREM KREISE FÜR NEUE FREUNDE DER ZEITSCHRIFT UND NENNEN SIE UNS ADRESSEN, AN DIE WIR KOSTENLOS PROBEHEFTE VERSCHICKEN KÖNNEN. SOLLTEN SIE SELBST NOCH NICHT ZU DEN ABONNENTEN DER ZEITSCHRIFT GEHÖREN, ABONNIEREN SIE SOFORT, DENN „KUNST UND KÜNSTLER" IST JETZT DIE AKTUELLSTE UND BILLIGSTE DEUTSCHE KUNSTZEITSCHRIFT!

EIN ABONNEMENT KOSTET VIERTELJÄHRLICH NUR M. 4.–, DAS EINZELHEFT IM ABONNEMENT ALSO NUR M. 1,33.

C 4821 !

Aus den glänzenden Besprechungen über

KARL SCHEFFLER
BERLIN

WANDLUNGEN EINER STADT

MIT 80 ABBILDUNGEN

„Dieses Buch erfüllt zugleich eine praktische Aufgabe. Es ist der Führer für den Fremden, den Berlin noch nicht hatte; es ist für jeden, der ein Verhältnis zur Reichshauptstadt gewinnen will, DAS Buch. Das Messeamt, das jeden einmal in Berlin haben will, kann sich bedanken, daß dem gebildeten Deutschen die Auseinandersetzung mit Berlin mit soviel Gewinn für Berlin ermöglicht wird."
KÖLNISCHE ZEITUNG

„Dieses Buch ist das Bekenntnis zu einer Stadt. Alles, was in diesem Buche zur Sprache kommt, ist mit jener schönen Knappheit behandelt, die von jeher die Gestaltung von Scheffler ausgezeichnet hat."
GOTTHARD JEDLICKA IN DER ZÜRCHER ZEITUNG

„Es entstand ein lehrreiches Epos, das den Menschen im Reich Verständnis für das Phänomen der Reichshauptstadt geben wird."
KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG

„Das Buch entstand aus Liebe zu Berlin und will die Liebe zu Berlin lehren. Mit knapper und einleuchtender Diktion hat Scheffler nichts unberührt gelassen, was dazu dienen kann, das Wesen Berlins verständlich und liebenswert zu machen."
LOTHAR BRIEGER IN DER B. Z. AM MITTAG

„Scheffler ist ein Meister darin, die bauliche Entwicklung einer Stadt aus ihrer politischen Entwicklung abzulesen und umgekehrt.
DAS TAGEBUCH

„Das Buch erfüllt voll die Erwartungen, die wach werden, wenn Karl Scheffler eine solche Arbeit vorlegt. In den äußeren Rahmen seines Werkes stellt Scheffler besonders ernst und eindringlich immer wieder — und das ist das besonders Feine und Wesentliche seiner nach innen dringenden Arbeit — das Stadtschicksal hinein; das Schicksal dieser Stadt, die fortfährt, immer zu werden und niemals eigentlich zu sein."
MIN.-DIREKTOR KAESTNER IM ZENTRALBLATT FÜR DIE GESAMTE UNTERRICHTSVERWALTUNG

IN GANZLEINEN
M. 12.—

BRUNO CASSIRER VERLAG / BERLIN W 35